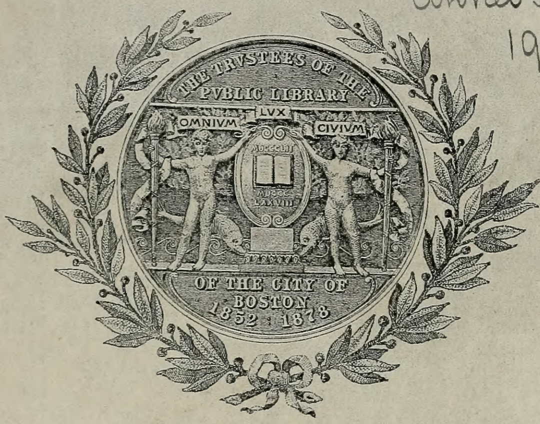

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM
LUX
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878

11/24/13 1 week

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
ANCIEN MERCURE MUSICAL



SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE. — Allocution de M. Henri Roujon, président. — La Société des Musikfreunde de Vienne.

TÉLÉPHONE 222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

FRANCE / ÉTRANGER } Un an, 15 fr.
Le Numéro — 1 50

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DES

AMIS DE LA MUSIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Henry Roujon, de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

VICE-PRÉSIDENTS

M. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut.

M. Louis Barthou, député, ministre des travaux publics.

M. le Comte Gaston Chandon de Briailles.

M. Adolphe Brisson, homme de lettres.

TRÉSORIER

M. Léo Sachs.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. Gustave Bret.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. Ecorcheville, docteur ès lettres.

MEMBRES DU COMITÉ

Mme Alexandre André.

Mme la comtesse René de Béarn.

M. André Bénac, directeur général honoraire au ministère des finances.

M. Gustave Berly, banquier.

M. Léon Bourgeois, sénateur, ancien ministre.

M. Franz Custot.

Mme Michel Ephrussi.

M. Georges Gaiffe.

M. Fernand Halphen.

Mme la vicomtesse d'Harcourt.

M. Louis Havet, de l'Institut, professeur au Collège de France.

Mme la comtesse d'Haussonville.

Mme Daniel Hermann.

Mme Henry Hottinguer.

Mme Georges Kinen.

Mme la comtesse Paul de Pourtalès.

Mme Théodore Reinach.

M. Romain Rolland.

M. Louis Schopfer.

Mme Séligmann-Lui.

Mme Ternaux-Compans.

M. Jean Weber, agrégé de l'Université.



LES AMIS DE LA MUSIQUE

Après s'être régulièrement constituée au mois de mai dernier, la Société française des Amis de la Musique *a réuni, le 24 juin, chez MM. Gaveau, son Conseil d'administration, sous la présidence de M. Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. A cette séance mémorable assistaient : M. le prince d'Arenberg, M. Adolphe Brisson et M. le comte Gaston Chandon de Briailles, tous trois vice-présidents de la Société, ainsi qu'un grand nombre des membres du Conseil : Mme la comtesse René de Béarn, M. G. Berly, M. G. Bret, M. Custot, M. Ecorcheville, M. Gaiffe, Mme D. Herrmann, Mme Kinen, Mme Théodore Reinach, M. Romain Rolland, Mme Ternaux-Compans, Mme Séligmann-Lui, M. Schopfer.*

M. Louis Barthou, ministre des Travaux publics, vice-président, avait bien voulu envoyer la lettre suivante, dont le Président a donné lecture :

Mon cher ami, retenu au Sénat, je m'excuse de ne pouvoir pas assister à la réunion de la Société, mais je vous prie de bien vouloir donner au Conseil d'administration une bonne nouvelle : M. le Président de la République accepte, à la suite de la démarche personnelle que j'ai faite auprès de lui, de donner son haut patronage à la Société française des Amis de la Musique.

On verra plus loin le texte de la très précise allocution par laquelle notre éminent Président traça la ligne de conduite de la Société, et nous indiqua avec sa haute compétence le programme que se propose de réaliser l'activité des Amis de la Musique. *C'est bien dans cet esprit de large philanthropie et de sage désintéressement que notre œuvre a été accueillie. Constitués depuis quelques semaines à peine, nous voyons déjà les adhésions nous parvenir en grand nombre, les demandes affluer de toutes parts. Nous voici près de 200, et dès maintenant le budget que nous avions prévu très largement pour cette année s'équilibre avantageusement.*

*Le résultat de ces tout premiers efforts nous permet donc d'espérer un succès rapide, et la formation, d'ici la fin de cette année, d'un groupe compact d'*Amis de la Musique.

*Tous ceux qui aiment réellement la musique viendront à nous parce qu'ils reconnaîtront la nécessité de coordonner des énergies que les amateurs dispersent inutilement, et de les diriger avec compétence vers les buts qui les sollicitent. Ils ne verront pas en nous une Société nouvelle surgissant après tant d'autres et réclamant, au nom du dilettantisme, sa part dans les rivalités du monde musical. Ils comprendront que nos tendances, nos aspirations, et notre intérêt même, nous font au contraire une obligation de nous montrer sincèrement Amis de tout le monde. Et ils conviendront qu'il y a lieu de créer entre la cause et l'effet, entre l'*Ami *et les services qu'il peut rendre à la musique, un intermédiaire désintéressé, respectable et puissant.*

Le premier effort que nous allons tenter dans cette voie de la sollicitude artistique sera dirigé du côté de l'instruction musicale dans les établissements d'enseignement secondaire. Des démarches ont été faites dans ce sens par notre Président et par notre Directeur artistique auprès des pouvoirs publics. Nous rendrons compte prochainement du succès qu'elles ont obtenu.

Mais ces projets altruistes ne nous empêchent pas de prévoir les très légitimes exigences de nos membres. Il est naturel, il est souverainement juste que les Amis *trouvent eux-mêmes, dans la solidarité, et dans l'association de leurs bonnes volontés, des avantages que l'isolement leur refusait. Aussi avons-nous pris soin d'assurer à chacun d'entre eux,* à ceux de Paris comme à ceux de la Province, *des compensations immédiates qui puissent, en quelque sorte, diminuer les charges de leur cotisation.*

La création d'une chorale de professionnels *dont M. Bret prend l'initiative, et qui sera dans une certaine mesure à la disposition de la*

Société, offrira déjà à ceux de nos membres qui s'intéressent aux auditions musicales, de très réels avantages.

En outre, et dès maintenant, un arrangement conclu avec la Section de Paris de la Société internationale de Musique *nous permet de faire gratuitement le service de la* Revue Musicale S. I. M. *à tous nos* Amis. *Chaque mois, nos membres recevront cette publication qui est unique en Europe, tant par son importance que par l'indépendance de sa critique, la tenue de ses articles et l'étendue de sa collaboration.*

Enfin, des concessions matérielles dont on trouvera plus loin le détail ont déjà été consenties en faveur des Amis *par certains* éditeurs de Musique, *et des négociations sont entamées auprès des Compagnies de chemin de fer, pour obtenir une importante réduction de tarif aux* Amis *de province voulant assister à notre Assemblée générale.*

La Société Française des amis de la Musique *entre donc dans la vie sous d'heureux auspices. Tout porte à croire qu'elle franchira très rapidement ce premier âge pour entrer dans l'adolescence, et donner des preuves du zèle qui l'anime.*

ALLOCUTION

Prononcée par M. Henri Roujon, président de la Société française des *Amis de la Musique.*

C'est avec un sentiment réel de gratitude, auquel s'ajoute un sentiment de confusion, que j'ai accepté d'être Président de la Société française des Amis de la Musique. *Je n'aurais jamais pu supposer qu'on me ferait cet honneur. Si je suis un amant passionné de la musique depuis que j'assemble deux idées, je suis obligé de confesser que je ne sais pas lire les notes. Cette incompétence dont j'ai fait immédiatement l'aveu à mes amis MM. Bret et Ecorcheville a paru, non pas les dissuader de m'offrir ce poste, mais au contraire les y encourager presque. J'ai cru comprendre par là que la nouvelle Société entendait se placer en dehors de toute coterie, de toute idée préconçue, rayonner dans tous les milieux où l'on aime la musique, qu'elle devait en un mot être neutre.*

Nous sommes dans un moment où les groupements sont fort à la mode; nous jouissons de tous les bienfaits de l'association. Les Amis de la Musique *veulent se conformer à l'usage. Eux aussi ont besoin de réunir leurs forces pour échapper aux défauts de l'individualisme ; eux aussi*

peuvent et doivent attendre d'un effort collectif la réalisation d'un programme utile.

A côté des artistes, dont les intérêts corporatifs sont aisés à défendre, à côté des pouvoirs publics, dont la sollicitude est nécessairement limitée, il y a les amateurs, les gens du monde, tous ceux qui se passionnent pour la musique et qui lui donnent par leur concours incessant les moyens réels de se manifester dans notre civilisation. Ceux-ci restent jusqu'à présent isolés et ne représentent en somme aucun pouvoir, à cause du grand nombre de petites sociétés rivales. Chacun d'entre eux reçoit individuellement les sollicitations multiples de la musique et des musiciens ; chacun apporte à l'œuvre de l'art une contribution incertaine, dont il ignore souvent les destinées, dont il ne peut contrôler les effets.

La Société française des Amis de la Musique *s'est créée dans le but de centraliser ces efforts. En les rendant plus clairvoyants, en les méthodisant, elle espère les diriger plus efficacement vers un but commun, aider toutes les manifestations musicales dignes d'intérêt, et contribuer logiquement à la vie artistique d'un grand pays comme la France.*

Il nous semble donc qu'en nous groupant dans un sentiment très large et très libéral, notre propagande serait tout à fait opportune à l'heure actuelle.

Dès les premiers jours, après avoir accepté la tâche un peu lourde que l'on voulait m'offrir, je me suis adressé pour lui demander sa précieuse collaboration à l'ami que je vois ici, à M. le prince d'Arenberg, qui m'a immédiatement accordé son concours avec la plus parfaite bonne grâce, et que je remercie de vouloir bien m'assister dans ma tâche.

Nous voulons avoir un programme ; ses grandes lignes se présentent immédiatement à notre bonne volonté, nous voulons dès maintenant entreprendre des œuvres que les initiatives particulières ont été impuissantes à réaliser jusqu'ici : nous voulons rendre efficace, dans les établissements d'instruction primaire et surtout d'instruction secondaire, l'instruction musicale ; nous voulons rendre possibles la création et l'existence d'une chorale de professionnels homogène et perpétuellement entraînée, nous voulons justifier l'existence d'une grande revue musicale de haute vulgarisation, en lui assurant un public étendu ; enfin, nous voulons accueillir et mettre au point tout projet ayant pour objet de soutenir l'art et les artistes sous les formes les plus diverses (encouragements à des musiciens peu fortunés, à des exécutants peu connus, à des artistes étrangers, à des sociétés, des entreprises de Paris, de province, etc.).

Vous voyez que ce programme est très vaste ; pour le réaliser, nous devons, il me semble, adopter une ligne de conduite très ferme. Pour

atteindre ce but, pour remplir ce programme, la Société doit s'attacher à certains principes essentiels. La Société ne fait rien par elle-même, qu'il s'agisse de l'instruction, de la création d'une chorale, de soutenir une revue, d'organiser une audition, la Société ne doit intervenir que pour donner un patronage artistique, un appui moral et financier ; elle ne saurait être responsable des œuvres auxquelles elle peut accorder une subvention. Elle doit planer au-dessus de toutes les entreprises, même au-dessus de celles auxquelles elle s'intéresse particulièrement. La plus grande impartialité doit être rigoureusement observée, comme je le rappelais au commencement : pas de coterie, pas d'orientation favorable à telle ou telle école. La Société n'entre en concurrence avec aucun organisme existant, puisqu'elle est susceptible de venir en aide à chacun d'eux.

Vous trouverez naturel que le représentant d'une Compagnie qui doit conserver avant tout l'esprit traditionnel, vous parle de tradition. J'ai essayé souvent, après une audition qui m'avait ému, de raisonner mes impressions. J'ai volontiers pris pour guide mon illustre confrère et ami Saint-Saëns, qui a écrit excellemment sur l'art où il est maître. Dans les livres de ce grand musicien, je trouvais toujours le rappel à la tradition que nous ont laissée les maîtres et sans laquelle il ne saurait y avoir d'enseignement. Les académies sont conservatrices, c'est leur raison d'être, c'est leur devoir. Celui qui a l'honneur de représenter auprès de vous l'Académie des Beaux-Arts est tout naturellement par devoir un représentant très fidèle de la tradition.

La Société française des Amis de la Musique sera traditionnelle et libérale, elle sera avant tout une Société de bien public pour développer l'amour de ce grand art.

La Société des Musikfreunde de Vienne

(Lecture faite à la séance du 24 juin par M. J. Ecorcheville.)

Vienne a toujours été la patrie des dilettantes, et au début même du XIXe siècle, en pleine époque napoléonienne, sa passion pour la pratique du plus sociable des arts n'avait pas diminué. En 1812, une Société de bienfaisance créée par les dames de l'aristocratie viennoise voulut donner un concert monstre, au profit des sinistrés de la banlieue, et pour prêter à cette manifestation un caractère philanthropique, il fut décidé de recruter les chœurs et l'orchestre uniquement parmi les

amateurs. Ceux-ci vinrent en foule ; il y eut 600 exécutants. Et, chose inouïe pour l'époque, le concert laissa un bénéfice net de 25.000 florins, soit 50.000 francs.

Le succès prodigieux de cette audition fut comme une révélation pour les dilettantes viennois. S'il suffisait de frapper le sol pour en faire sortir une armée de choristes et d'instrumentistes bénévoles, et si cette armée de hasard pouvait remporter une victoire aussi décisive dès sa première bataille, que ne pourrait-on espérer d'une organisation solide et définitive des amateurs viennois ?

Les Amis de la Musique *étaient nés. En quelques jours, plus d'un millier d'adhérents se firent inscrire chez le prince Lobkowitz. Le secrétaire de la Société de Bienfaisance devint lui-même le Secrétaire perpétuel et le plus précieux collaborateur des* Amis.

Quel programme allait sortir de ce beau mouvement de solidarité ? Un programme gigantesque et plein d'enthousiasme. Les statuts des Musikfreunde *définitivement adoptés en 1814 remplissent 48 pages d'imprimerie, et ce n'est pas trop de 96 articles pour exposer le fonctionnement de cette administration compliquée. N'en retenons que les articles 2 et 3, ainsi conçus :*

Le but essentiel de la Société est de favoriser le développement de la musique de toutes les façons possibles. La pratique de la musique et les joies qu'elle peut procurer n'entrent qu'en seconde ligne. Pour arriver à ce but, la Société emploiera les moyens suivants : Création d'un Conservatoire. Auditions publiques. Concours. Revue musicale. Bibliothèque. Encouragements au talent méconnu.

Le même programme essentiel reparaît dans la réorganisation de la Société en 1850, et figure dans le compte rendu de l'exercice 1908-1909, qui vient de paraître. Nous pouvons donc le considérer comme résumant fidèlement l'esprit de la Société des Musikfreunde.

Voyons ce que sont devenus, à travers un siècle d'efforts et de vicissitudes, chacun de ces desiderata.

La publication d'une Revue musicale est toujours restée à l'état de projet, sauf en 1829, où, pendant un an, les Amis *réussirent à mettre au jour un Bulletin de leur Société.*

La mise au concours *n'a guère donné qu'une fois un résultat appréciable. En 1861, les* Amis *proposèrent un prix tout honorifique pour une symphonie. Ils reçurent 33 réponses, et J. Raff sortit victorieux de cette épreuve.*

Quant aux encouragements, *je ne trouve guère que deux compositeurs qui en aient bénéficié : Beethoven et Schubert. Le premier fut*

chargé d'écrire, pour la Société des Amis, un oratorio dont il n'acheva jamais la composition (si même il la commença), mais dont il reçut cependant les honoraires. Le second avisa en 1826 la Société de l'intention où il était de dédier une symphonie aux Amis de la Musique. *Le Bureau eut un beau geste, et répondit aussitôt en envoyant à l'auteur du* Roi des Aulnes *100 florins, « non point comme honoraires, mais comme une marque de reconnaissance et d'estime ». Il faut ajouter à cette liste un peu sommaire de la munificence des* Amis, *certaines manifestations telles que le service funèbre célébré pour la mort de Beethoven, l'appel en faveur d'un monument des grands maîtres de la musique viennoise, le projet de décerner une solde d'honneur à tout compositeur ayant fait exécuter à la Société une de ses œuvres en première audition. On put même considérer comme un tribut accordé au talent les* diplômes d'honneur *que les* Amis *décernèrent en grande pompe à certains musiciens, qui s'en montrèrent flattés (en France, Lesueur, Boieldieu, Berlioz). Mais ce furent là, somme toute, des manifestations sans grande portée.*

La Bibliothèque *dont parle le Statut de 1814 fut, au contraire, un des rêves dont les* Amis *constatent aujourd'hui avec fierté la réalisation. La* Bibliothèque des Musikfreunde *passe, et à bon droit sans doute, pour une des plus intéressantes de l'Europe. L'histoire en est assez singulière. Son premier fonds de livres lui a été fourni par la ville de Lubeck et par un musicologue allemand, Gerber, tous deux pris d'un beau zèle pour l'entreprise humanitaire des* Amis. *Puis l'archiduc Rodolphe, protecteur de la Société, lui légua toute sa musique en 1831. Enfin, de nombreux dons et des achats réguliers ont sans cesse enrichi cette collection. A côté des livres il faut signaler un musée d'instruments anciens, et surtout une admirable série d'autographes des plus grands maîtres de l'art musical.*

Arrivons, enfin, au Conservatoire *et à l'*organisation des Concerts. *C'est là qu'a porté tout l'effort de la Société. C'est là que nous allons voir à l'œuvre les* Amis de la Musique *à Vienne.*

Pour comprendre l'évolution des Musikfreunde *sur ce terrain de la pratique et de l'enseignement, rappelons-nous que le dilettantisme domine l'institution de 1812. « Nul, s'il n'est amateur, ne peut faire partie de la Société », dit formellement un article des statuts. Et jusqu'à quel point pouvait aller cette susceptibilité, une anecdote nous le prouve. En 1817, quelques journaux ayant annoncé par avance un concert de la Société, et donné le nom des exécutants, on vit le comte Aponiy écrire au directeur de la police pour se plaindre de cette indiscrétion, et*

demander que la censure officielle s'opposât à toute communication de ce genre qui n'aurait pas été revêtue du visa de la Société elle-même. Que les temps sont changés !

Mais, d'autre part, le mouvement auquel avaient cédé les Amis de la Musique *était trop important pour se limiter aux fantaisies de quelques amateurs. Une Société ayant assumé la direction de la vie musicale dans le pays de Gluck, de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Schubert, se trouvait nécessairement obligée, et malgré elle, de se tenir à la hauteur de ses engagements. En d'autres termes, les amateurs furent presque contraints de devenir des professionnels. Le vieux maître Salieri, l'auteur des* Danaïdes, *représenta un jour au Conseil qu'il était impossible d'obtenir de bonnes exécutions chorales, si les choristes n'étaient pas individuellement formés par de bonnes méthodes. Il proposa d'écrire lui-même un petit manuel à l'usage des* Amis de la Musique, *et de veiller à ce qu'il fût imposé à tous les membres qui prenaient part aux exécutions. Ainsi furent créés les exercices de chant, puis l'Ecole de Chant, et enfin le Conservatoire.*

A partir de ce moment, c'est-à-dire à partir des premières années de la Société, nous voyons deux courants se dessiner parmi les Musikfreunde, *celui des amateurs et celui de la pédagogie, c'est-à-dire des professionnels. Antinomie déplorable et qui mit réellement la Société en danger de disparaître.*

En 1848, les Amis, *à bout de forces, ne sachant se résoudre à une ligne de conduite définitive, demandent à l'Etat de prendre en régie le Conservatoire auquel ils ne pouvaient subvenir. L'Etat refuse, le Conservatoire disparaît, et la Société elle-même se trouve réduite à un petit nombre de fidèles.*

Mais, une fois le calme revenu, après la révolution, les bonnes volontés renaissent, l'Etat accorde aux Musikfreunde *un terrain, et le profit d'une loterie pour construire un édifice sur ce terrain. La Société se reprend à vivre, et continue jusqu'à maintenant une existence assurée.*

Remarquons bien, cependant, au prix de quelles modifications les Musikfreunde *purent se tirer de leurs embarras. Il leur fallut abandonner résolument les organismes de musique pratique aux mains de professionnels, et créer deux grandes annexes : le* Chorverein *et l'*Orchesterverein. *L'évolution de la Société aboutissait à la séparation des pouvoirs, dont la confusion aurait certainement été fatale aux* Amis de la Musique. *Aujourd'hui, les* Musikfreunde *ont un fonds de près de 900.000 francs. Ils sont peu nombreux, mais riches et puissants.*

Telle est, en quelques mots, l'histoire de cette Société, qui pendant

cent ans a rendu de si grands services à la musique en Autriche. Nous sommes en droit, aujourd'hui, de tirer des conclusions, et pour ainsi dire un enseignement d'un siècle de l'activité des Musikfreunde. *Notre Société s'inspire d'un même principe, puisqu'elle est fondée par des* Amis *et non par des praticiens. Elle tend vers des buts analogues, et son programme coïncide, sur certains points, tout à fait avec celui de sa devancière. Mais les conditions dans lesquelles nous nous trouvons dès notre naissance sont différentes de celles que la vie musicale viennoise offrait en 1812. Nous n'avons plus à nous préoccuper de fonder de grandes institutions qui existent. Nous n'avons pas le devoir de soutenir directement la pratique musicale, ni d'associer nos efforts à ceux des exécutants. Bien plus, il nous faut redouter d'entrer en concurrence avec ce qui existe déjà, et de tomber ainsi dans l'erreur des* Musikfreunde.

Notre ligne de conduite dans ce sens vient d'être précisée devant vous par notre très éminent Président, avec une sûreté et une hauteur de vues auxquelles nous nous plaisons tous à rendre hommage.

Avantages réservés aux membres de la Société française des Amis de la Musique.

Les avantages que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° *La Revue musicale* S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique*) *est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° *Sur la présentation de leur carte, les* Amis *bénéficieront des réductions suivantes :*

Chez M. Max Eschig, 13, rue Laffitte : *10 0/0 sur l'abonnement ; 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets ;*

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg, *25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets.*

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez MM. Eschig et Rouart, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. — La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.

Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.

Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1000 francs.

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.

La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.

Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.

Les dames peuvent faire partie de l'Association : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. Ecorcheville, secrétaire général, 6, chaussée d'Antin, Paris.

Membres ayant fait un don à la Société.

M. le comte Gaston Chandon de Briailles.
Mme Alexandre André.
M. le prince A. d'Arenberg, de l'Institut.
M. Franz Custot.
Mme Nobel.
M. Léo Sachs.
M. Louis Barthou, ministre des Travaux publics.
Mme Alexandre Weill.
M. David Weill.

Membres fondateurs.

M. le comte Gaston Chandon de Briailles.
M. Fernand Halphen.
Mme Théodore Reinach.

Membres donateurs.

M. Aynard.
M. le baron Bouwens van der Boijens.
M. Deutsch de la Meurthe.
Mme Whitney Hoff.
Mme Krebs.

Mme H. Morton.
Mme Ménard-Dorian.
MM. Pleyel, Wolf, Lyon et Cie.
Mme M. Semama.

Membres actifs.

Mme Allain-Targé.
M. Georges Aron.
M. Léon-Pierre Aubey.
M. Louis Barthou.
Mme Alice Bizet.
M. Ferdinand Bret.
M. Blumenfeld-Sciama.
M. Maurice Bompard.
M. Lucien Bing.
Mme Robert Boas.
Mme Louise L. Brach.
M. Gabriel Bret.
M. Fleury Bret.
M. L. Bessant.
Mme Chabrié.
M. Arthur de Coste.
M. Gaston Carraud.
M. Coolus.
M. le comte Isaac de Camondo.
Mme Dettelbach.
M. Daniel Dreyfus.
M. Jules David.
M. Delmas.
M. Fardel Durand.
M. d'Eichthal.
Mme J. Ecorcheville.
Mme Edwards.
M. Paul Franckel.
M. Bertrand Faure.
Mme Fouchet.
M. Gentien.
Mme E. Guenot.
M. G. Gaiffe.
M. Joseph Gubert.
Mlle Jeanne Grand.
Mme la marquise de Ganay.
M. Armand Glotz.
M. Albert Gradwohl.
M. A. Gavignot.
Mme Marcel Girette.
Mme la baronne de Gunsburg.
M. Gans.
Mme Gaiffe.
M. Maurice Gandillot.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
M. Albert Hermann.
M. Lucien Hesse.
M. Bernard Haas.
M. Ernest Hecht.
M. Lucien Hardy-Thé.
M. le Dr Julia.
M. A. Kern.
M. Ed. Krebs.
Mme Georges Kinen.
Mme Arthur Kann.
Mme Saratine Koningswarter.
M. Kayser.
M. Ernest Kadelbourg.
M. Albert Kahn.
M. Maurice Kahn.
M. Gabriel Lefeuve.
Mme Gabriel Lefeuve.
M. Laignoux.
M. Frédéric Lauth.
M. Albert Lehmann.
M. Gustave Lyon.
M. Jules Ley.
M. Jules Leon.
M. Dick May.
M. Robert Mortier.
M. Louis de Morsier.
M. le Dr Michel.
M. Isidore Marx.
M. Marcel Marx.
Mme Mieg-Baumgartner.
M. H. Mering.
M. Eugène Max.
M. Henry Neumann.

Mme Nobel.
M. Outrey.
Mme Pontremoli.
Mme Propper.
M. Henry Prunières.
Mme Philibert.
M. A. Porlitz.
M. Arthur Pregre.
M. le Dr Richelot.
M. Henri G. Richter.
M. L. Rouquairol.
M. Marcel Ritscher.
M. Georges Riches.
Mme Rolland.
M. Jean Raynal.
Mme Séligmann-Lui.
M. Schneider.
M. Georges Sachs.
Mme Salin.
Mlle Sophie de Salemfels.
M. Pierre Singer.
Mme Louis Singer.
M. Paul Schwaegerl.
M. Joseph Schloss.
M. René Stern.
M. Julien Schumann.
M. Henri Sternberg.
M. Fred. Silberer.
M. Sert.
M. Louis Schopfer.
M. Ernest Sachs.
M. Tauber.
M. Vidal-Naquet.
M. Louis Vial.
M. Charles Vidal-Naquet.
Mme Wallerstein.
M. Jean Weber.
Mme Georges Weil.
Mlle Worms de Romilly.
M. Eugène Weill.
M. André Wormser.
M. Jules Zebaume.
Mme André Fould.

Membres professionnels.

Mme Juliette Goupil.
M. A. Grenon.
Mme Daniel Hermann.
Mme Michel Lobe.
Mme Jane Mortier.
M. Jean Miailhé.
Mlle Clémence Oberle.
Mlle Philippe.
Mme Patey.





A propos de quelques articles sur
RICHARD STRAUSS

Suite (1)

A la fin de l'article, — publié dans le dernier numéro de la *S. I. M.* — où je prenais la défense de Richard Strauss contre diverses attaques de presse, et où j'examinais à nouveau, d'après les renseignements qu'il m'avait fournis, le débat survenu entre lui et M. Mariotte, au sujet de *Salomé* (2), — je faisais appel à M. Mariotte pour établir le bien ou le mal fondé de mon argumentation.

J'ai reçu la lettre suivante de M. Mariotte, et je m'empresse de la publier *in extenso* (3).

A M. Romain Rolland.

Lyon, 27 juin 1909.

MONSIEUR,

Votre récent article au bulletin de la *S. I. M.* se termine par une si courtoise invitation à répondre, que je m'y rends bien volontiers. Aussi

(1) Voir le numéro de juin dernier.

(2) Je rappelle qu'il s'agit de la *Salomé* d'Oscar Wilde, que M. Richard Strauss et M. Antoine Mariotte ont tous les deux mise en musique, et de l'accusation portée contre M. Strauss d'avoir voulu étouffer l'œuvre de son rival.

(3) Je profite de l'occasion pour remercier M. Léon Vallas, qui m'a très aimablement mis en relations avec M. Mariotte.

bien, semble-t-il, avez-vous mis en pratique, en cette fin d'article, le précepte de prudence que vous exprimiez au début, et avez-vous voulu « interroger le parti mis en cause ». Je profite donc de l'occasion que vous m'offrez de ne pas être condamné sans avoir été entendu, fût-ce trop tard, et de me dégager du soupçon de mauvaise foi que votre article laisse planer sur moi.

Le *Berliner Tageblatt*, que vous citez, se base en effet sur ce que mes premières lettres aux héritiers de Wilde datent de janvier 1906 pour inférer que la composition de ma *Salomé* n'a pas dû être antérieure à cette époque, et laisser entendre que j'ai voulu seulement me faire de la réclame avec le succès de Strauss.

Cette accusation grave est radicalement fausse. L'idée de mon plan remonte à 1895, elle est donc antérieure de *onze années*, et j'affirme que si les circonstances ne m'ont permis de terminer ma *Salomé* qu'après l'apparition de celle de Strauss, la mienne fut entièrement conçue et pour une grande part réalisée avant la sienne.

Toute cette partie de l'aventure a été narrée plusieurs fois. Puisqu'il le faut, je la résumerai encore rapidement. C'est au cours d'une campagne dans les mers de Chine, à bord du *Forfait*, qu'un camarade me fit connaître le poème de Wilde, pour lequel je m'enthousiasmai. Rentré en France en 1896, je vins à Paris travailler la composition sous la direction de d'Indy. J'y restai 3 ans. En 1899 (entre temps, en 97, j'avais démissionné), je quittai Paris pour venir m'installer à Saint-Etienne; et enfin, en 1902, je fus nommé professeur au Conservatoire de Lyon. Au cours de ces six années je n'avais cessé de penser à ma *Salomé* et d'en préparer la composition. Plusieurs petites compositions de cette époque ne furent que des esquisses préparatoires à l'œuvre projetée. C'est ainsi qu'une mélodie écrite en 1898, et publiée depuis par la maison Janin, de Lyon, développait mon futur « thème du désir », et présentait la matière du duo : Salomé-Iokanaan.

Une fois à Lyon, nanti d'une situation plus solide et meilleure, et me sentant moi-même plus en possession de mon métier, je pus enfin, et chaque année davantage à mesure que ma situation s'améliorait, me consacrer d'une façon plus suivie à la réalisation du projet si longtemps caressé, et c'est de cette époque que date vraiment la composition effective de ma *Salomé*.

A ceux qui s'étonneraient de la lenteur de mon travail, ma réponse ne sera malheureusement que trop facile : quand on est professeur en province, que l'on passe ses journées à donner des leçons, que l'on a par surcroît à organiser des concerts, à diriger une société symphonique et à travailler son piano, je vous assure qu'il faut déjà pas mal d'énergie pour pouvoir composer, si lentement que ce soit, une œuvre de longue haleine.

En fait, ma *Salomé* fut achevée définitivement à la rentrée d'automne

de 1906, et je suis bien obligé de me déclarer incapable d'avoir pu l'écrire en 9 ou 10 mois, quand je constate qu'il m'a fallu 25 mois de travail exclusif pour écrire mon second opéra, le *Vieux Roi*, cependant plus court, et dont l'écriture beaucoup moins surchargée m'était en outre facilitée par l'expérience acquise avec mon premier ouvrage.

Mais alors, dira-t-on, pourquoi n'avoir pas écrit plus tôt aux héritiers de Wilde ?

Il est vrai que j'ai commis — l'ai-je jamais nié ? — l'impardonnable faute de commencer ma *Salomé* sans m'être assuré la propriété du livret.

Les marins sont souvent candides dans la vie civile ; peut-être aussi une certaine insouciance naturelle pourrait-elle me servir d'excuse ; mais il y a aussi une autre raison. Quand je revins en France, en 1906, la *Salomé* de Wilde était sinon inconnue, du moins si épuisée qu'il me fut impossible d'en trouver un exemplaire. Je dus travailler et établir mon livret, (le détail est même amusant), d'après un manuscrit copié pour moi par un fourrier de la marine ! Je crus donc bénévolement que ce poème introuvable était assez oublié, qu'il y avait beaucoup de chances pour que les exemplaires en fussent ensevelis dans des bibliothèques de littérateurs, et bien peu pour qu'un musicien pût le connaître et être tenté de le mettre en musique ; et, sans plus de soucis, je me mis au travail. Aussi lorsque, par le hasard d'une lecture, en décembre 1905, j'appris l'apparition à Dresde d'une nouvelle *Salomé*, fut-ce pour moi une stupéfaction autant qu'un effondrement ! Le temps de vérifier la nouvelle, de me procurer les noms, puis les adresses, des héritiers de Wilde, le temps d'être renvoyé de l'un à l'autre.... cela me mena bien jusqu'en janvier 1906.

Voilà donc quel fut mon tort, mon seul tort. Mais s'il fut considérable, il ne porta préjudice qu'à moi-même, et j'en ai supporté sans colère le châtiment mérité.

Car il faudrait pourtant s'entendre, et il y a des choses si évidentes qu'on ne devrait pas avoir besoin de les remettre au point.

Si, plus attentif au côté juridique des choses d'art, je n'avais pas négligé de m'assurer en temps utile la propriété de la *Salomé* de Wilde, mon « affaire » n'aurait pas pu naître, la *Salomé* de Strauss elle-même n'aurait pu voir le jour, et, très sincèrement, je trouve que c'eût été regrettable.

Pour que l' « affaire » ait pu prendre naissance, et que j'aie été obligé d'en passer par les conditions qui me furent imposées, *il fallait* que je fusse dans mon tort légal. Strauss avait la loi pour lui. On ne lui a jamais adressé le ridicule reproche d'avoir été dans son droit strict, mais bien celui, plus compréhensible, vu les circonstances de ma cause, d'en avoir usé sans générosité... — Mais je continue.

Même en janvier 1906, tout n'était pas perdu, et Fürstner n'avait pas encore le monopole de *Salomé*. La première réponse de Russell fut de m'accorder l'autorisation demandée moyennant une part des droits, et le versement d'une « avance de commission » assez élevée. Si donc, à ce moment, au lieu d'être un professionnel désargenté, j'avais été l'amateur que vous voulez bien me supposer, je n'aurais eu qu'à m'empresser de payer, et *il y aurait eu deux Salomé légales*. Malheureusement je n'étais guère en état de verser sur l'heure la forte somme. Après réflexion, je [illegible] dis à Russell que son « avance de commission » me paraissait un [illegible]xagérée, et que j'attendrais pour discuter cela que mon opéra fût [illegible]é et accepté dans un théâtre. Je ne me souciais pas en effet de risquer [illegible]erte sèche, car loin d'escompter pour moi une réclame fondée sur le succès de Strauss, j'avais peur que cela ne me rendît impossible l'accès d'un théâtre. C'est même pour cette raison que, lorsque ma *Salomé* fut achevée, je n'essayai pas tout de suite de la faire jouer, et je l'envoyai au concours de la Ville de Paris de 1906. [A ce concours, dont vous pourrez lire le rapport officiel, ma *Salomé*, malgré d'excellentes notes, fut refusée d'office, précisément à cause de celle de Strauss.]

Dans l'intervalle, les situations respectives des héritiers de Wilde subissaient diverses transformations. La propriété des œuvres passait à Methuen, qui vendait à Fürstner le privilège de *Salomé*. (Leur traité doit être de juillet 1906, ou plutôt, si je ne me trompe, d'octobre.) Bref, quand je revins à la charge, je me trouvai acculé à l'impasse que vous savez.

Que faire ? Ainsi que me l'écrivait Rob. Ross, dont je me plais à reconnaître ici la constante courtoisie, mon sort dépendait désormais du seul et unique Strauss. Je me résignai donc à l'inévitable, et pris le parti d'exposer simplement ma situation à Richard Strauss, lui demandant son autorisation, et m'en remettant, pour les termes de cette autorisation, à sa générosité.

Notez bien que je n'ai jamais parlé et ne pouvais pas parler de représentations *privées*, pour lesquelles, du reste, aucune autorisation n'était nécessaire ; notez aussi que s'il fut question d'abord de représentations *limitées* à la province et à un certain nombre de villes, puis ensuite de représentations limitées à la seule ville de Lyon, c'est qu'on ne me permettait pas d'espérer davantage. Et puis, au fait, cela me suffisait, car j'étais las de toutes ces histoires et ne demandais qu'une chose : être joué. Je savais trop, en effet, que l'œuvre de début d'un compositeur dramatique, fût-il Wagner ou même Richard Strauss, est le plus souvent un four, pour espérer un grand succès, et je n'avais aucune ambition pour mon œuvre. D'un autre côté, j'avais à cœur de ne pas perdre le fruit de longues années de travail : je voulais surtout « m'entendre » et profiter de cet enseignement unique et précieux que donne à un compositeur l'audition de son premier ouvrage.

Ma lettre à Strauss resta quelque temps sans réponse ; puis il se décida, et le 30 mai 1907 m'accorda l'autorisation généreuse et absolue que vous reproduisez d'après sa lettre même.

Logiquement, ce beau geste semblait devoir terminer l'aventure. C'est pourtant ici qu'elle commence à se corser.

Tout joyeux, je remercie chaleureusement Strauss, et me mets en devoir de présenter ma *Salomé* à divers théâtres de province. J'ai bientôt le bonheur de voir aboutir mes démarches auprès des directeurs du Théâtre de Lyon ; et le 4 septembre 1907, la création de mon opéra est annoncée pour l'hiver.

La joie fut courte : deux semaines plus tard nous recevions, les directeurs et moi, l'interdiction de M. Fürstner! Quoi ! l'autorisation de Strauss ne valait donc rien ? Il paraît. Mais Strauss, en me la donnant, avait « oublié » ce détail.

Cette excuse de l'oubli semble vous satisfaire. J'avoue cependant que j'ai plus de peine à l'admettre, et qu'il m'est difficile de croire qu'un homme de l'autorité d'un Richard Strauss en soit si démuni vis-à-vis de son éditeur !

Quant à l'oubli, comment l'expliquer ? Voici une demande d'autorisation : si je l'adresse, c'est qu'elle m'est nécessaire. Si elle m'est nécessaire, c'est que *Salomé* ne m'appartient pas, mais bien à un autre, qui est Fürstner. Alors ? Comment Strauss n'y a-t-il pas pensé ? Comment a-t-il pu l'oublier *pendant trois mois et demi*, me laissant pendant ce temps faire des frais de copie et m'engager dans des pourparlers avec des directeurs de théâtre, pourparlers dont la rupture brutale pouvait me mettre dans une situation bien délicate ?

Il y avait à ce moment la matière d'un procès possible ; et bien des gens, plus tard, m'ont reproché de ne pas l'avoir intenté. Je vous assure cependant que je n'y ai même pas pensé. J'aurais rougi d'entrer dans une mesquine lutte d'intérêts avec un artiste dont je sais comme vous apprécier la valeur, et, comptant sur la sincérité de son bon vouloir, je préférai faire un nouvel appel à sa générosité.

Le 21 octobre, Strauss me répond... en retirant son autorisation dans les termes suivants :

« *C'est pourquoi je ne suis pas en état de maintenir l'autorisation* QUE JE VOUS FAISAIS ESPÉRER, *et je regrette...* etc.. » Je reproduirai la suite tout à l'heure ; mais cette première phrase vaut qu'on s'y arrête, surtout si on la met en regard de l'autorisation du 30 mai, prise dans votre propre article :

« *Jouez votre œuvre où et aussi souvent que vous voudrez.* »

Que s'était-il donc passé ? Et pourquoi Strauss revenait-il ainsi sur son beau geste ? A cela, trois hypothèses permettent de répondre. Elles me sont fournies toutes trois par cette même lettre du 21 octobre 1907,

dont la phrase citée plus haut n'est que la conclusion. Les voici :

1° Ma *Salomé* aurait empêché la création à Lyon de celle de Strauss. Je suis autorisé par les directeurs de Lyon à démentir cette assertion, de la façon la plus formelle. Les pourparlers ont été à peine ébauchés. Les directeurs s'étaient simplement informés de ce que l'œuvre de Strauss leur coûterait, et sur le vu de la réponse, se sont empressés d'abandonner leur idée. D'ailleurs, m'autorisant, moi Lyonnais, à me faire jouer, Strauss ne pouvait s'étonner que je le sois à Lyon.

2° J'aurais, dans une lettre à Fürstner, « parlé de *l'exploitation financière* de mon œuvre. » — A vrai dire, je n'ai jamais bien compris cette deuxième objection. De quelle exploitation veut-il parler ? J'écarte encore une fois, bien entendu, l'idée des représentations privées ; cela ne tient pas debout. Mais si l'on joue un opéra dans un théâtre, il est bien nécessaire que ce soit le résultat d'une exploitation financière de ce théâtre par les directeurs dudit théâtre ! Mais pour l'auteur !!! vrai, je ne comprends pas. Dans toutes mes lettres à Fürstner je n'ai jamais prononcé le mot d'argent..... que pour lui en offrir (pas beaucoup, il est vrai) sous les espèces de mes modestes droits d'auteur.

3° Reste la troisième hypothèse, et c'est sans doute la bonne. Richard Strauss lui-même l'a réservée pour la fin, et voici, au complet, la conclusion de sa lettre :

« ..... *et je regrette vivement que vous ayez créé une telle situation, vous, par votre lettre à Fürstner* (1), *et vos amis, par l'article du* FIGARO. »

L'article du *Figaro* ! Le voilà, le véritable grief !

Aussi bien, tout s'élucide : l'annonce de ma *Salomé* dans les journaux de Lyon est du 4 septembre, l'article du *Figaro* du 11, et l'interdiction du 16.

Cet article, je viens de le relire et ne puis comprendre qu'il ait produit un tel effet. Il était parfaitement courtois et se bornait à raconter mes premières vicissitudes. L'auteur, M. Emile Berr, ne me connaissait même pas. Le hasard d'une rencontre, dans un salon parisien, l'avait mis en présence d'un officier de marine, précisément celui qui m'avait fait connaître *Salomé*, et celui-ci lui avait raconté mon histoire. M. Berr s'y était intéressé et avait voulu la faire connaître. C'est tout.

Il faut bien croire cependant que Strauss avait pu prendre ombrage de cet article et que c'était là son vrai grief, puisque 17 mois plus tard il continue, dans la lettre que vous reproduisez, à me reprocher mes amis ! Le docteur Richard Strauss, qui peut s'offrir, pour sa défense, un champion de la taille d'un Romain Rolland, songerait-il à m'interdire d'avoir des partisans, à moi qui en ai bien plus besoin que lui ?

(1) La lettre où j'aurais parlé d' « exploitation financière ».

Et l'on s'étonne, en y réfléchissant, de devoir constater l'importance prise en cette affaire par les articles de journaux.

Puis, chose curieuse, ces malheureux articles arrivent toujours à point pour arrêter net dans leur élan les bons mouvements de Fürstner-Strauss... C'est une succession de coïncidences vraiment étrange.

Je ne puis que le constater et déplorer le phénomène ; mais vous me mépriseriez certainement tout le premier, et avec raison, si pour cela je reniais mes amis connus ou inconnus.

Au fait, quand j'emploie le mot « déplorer », c'est une façon de parler. Je ne me plains de rien, pas même de Strauss et de ses amis. Je regrette seulement, quand, par deux fois, je lui ai donné l'assurance que j'étais étranger aux attaques dont il était l'objet, qu'il ne m'ait pas fait l'honneur de me croire. N'est-ce pas une attitude un peu mesquine, en fin de compte, que de toujours croire les gens prêts à mordre ou à faire mordre, que de les soupçonner en proie aux démons de l'Envie et de la Haine.

Les gens ne sont pas si méchants, et pour mon compte l'attitude de parfait silence préconisée par Strauss fut précisément la mienne, intégralement. Mes seuls rapports avec la presse se sont bornés, quand je l'ai pu, à prier les critiques de s'abstenir de toute attaque. Les journaux de Lyon et Marseille en font foi. Quand j'ai été prévenu à temps, j'ai même empêché la publication d'articles, — le fait s'est produit avec une revue parisienne et avec un journal de Toulon. J'ai décliné les offres qui m'ont été faites de publier des fragments de ma *Salomé* et même d'en donner des auditions privées... Que voulez-vous de plus pour prouver la tranquille bonne foi de ma conduite ?

Je ne sais pas prévoir l'avenir, et il m'était difficile d'arrêter des articles qui paraissaient sans crier gare, et signés le plus souvent par des journalistes que je connaissais aussi peu que vous me connaissez vous-même.

Vous me dites maintenant que, sans mes amis, Strauss m'aurait accordé la liberté de *Salomé*. C'est possible, mais je ne la lui ai même pas demandée. Depuis longtemps j'ai cessé d'écrire autre chose que les formules de politesse, malgré tout requises, à un homme qui se dérobait toujours, même quand je fus le voir à Berlin ; — et quant à Fürstner... je crois qu'il est mort. Son dernier souvenir, je veux dire sa dernière lettre, a rapport au sort de mon matériel. Ce matériel, partitions d'orchestre et de piano, rôles, parties d'orchestre... etc. (en tout un millier de francs de copie) n'est pas encore détruit, il est vrai ; il est déposé sous scellés dans une banque de Berlin. Mais Fürstner m'écrivait à ce sujet, sans inutile aménité, « *qu'il se réservait toujours, s'il le jugeait à propos, le droit de le détruire* » (1).

(1) Dans une nouvelle lettre du 29 juin, M. Mariotte apporte lui-même ce correctif au renseignement donné ci-dessus :

« *Sur la question du matériel, — la mesure de Fürstner, toute réelle qu'elle*

Et voici la fin de l' « affaire ». Après de multiples démarches, j'ai obtenu enfin la permission d'entendre mon premier opéra, et j'en remercie Richard Strauss. J'avais commis une grave faute de négligence, je l'ai expiée par de cruelles vicissitudes. J'estime que nous sommes quittes. La leçon m'a coûté cher, mais elle fut bonne et portera ses fruits.

Et maintenant, au travail. Je n'ai point l'ambition de demeurer jusqu'à ma mort « l'homme de la *Salomé* française », et préfère m'en tenir à la parfaite conclusion de l'article du *Figaro*, conclusion que je me permets de reproduire ici :

« Attendons de juger son œuvre, et ainsi nous saurons si l'enseigne Mariotte eut raison ou tort de quitter, il y a dix ans, la marine pour faire campagne dans la musique ».

On jugera autre chose que *Salomé*. Voilà tout.....

A. Mariotte.

La lettre qu'on vient de lire établit avec une clarté parfaite l'absolue bonne foi de M. Mariotte, — dont personne n'a jamais douté ; — et elle inspire une grande sympathie pour ce courageux artiste, qui a sacrifié sa carrière d'officier à sa vocation musicale, qu'il sert avec tant d'abnégation (1).

Certains points du débat restent encore un peu obscurs, et le resteront, tant que les lettres échangées des deux parts ne seront pas intégralement publiées. Nous aurions besoin, par exemple, d'avoir sous les yeux le texte complet de la lettre de Richard Strauss, du 21 octobre 1907, qui énumère ses griefs, — et surtout cette lettre de M. Mariotte à l'éditeur Fürstner (2), qui semble avoir amené la rupture.

Mais nous en savons assez maintenant pour voir que la première cause du malentendu a été une négligence extrême de l'un

soit, n'était en somme qu'une mesure purement vexatoire, car évidemment le manuscrit de ma partition d'orchestre n'a jamais quitté mon bureau. » (R. R.)

(1) M. Mariotte se plaint que je lui aie donné le titre « d'amateur ». Il a raison. J'ai mal exprimé ma pensée. J'ai voulu dire seulement qu'aux yeux d'un Richard Strauss, dès l'enfance élevé dans la musique, un ancien officier de marine, qui laisse l'armée pour se faire musicien, devait paraître un amateur, et ne pouvait beaucoup inquiéter son orgueil, — que pas grand chose n'inquiète.

(2) Voir, dans la lettre de Strauss du 21 octobre 1907, le passage cité plus haut : « *Je regrette vivement que vous ayez créé une telle situation par votre lettre à Fürstner...* »

comme de l'autre des deux auteurs de *Salomé*, dans leurs premières négociations. M. Mariotte en convient, pour sa part, avec beaucoup de bonne grâce. Mais il ne l'admet point pour Strauss. Il ne peut concevoir qu'un homme de sa valeur puisse donner une autorisation, sans penser qu'il n'en a pas le droit, et ne s'en avise que trois mois après. Cela ne m'étonne guère, moi qui non seulement connais l'insouciance de Strauss, mais qui ai vu tant de cas analogues parmi les artistes. M. Mariotte en veut-il des exemples ? Je puis lui en offrir autant qu'il en voudra. — C'est, entre autres, un romancier anglais, (le plus grand à l'heure actuelle), qui donne à un de mes amis l'autorisation exclusive de traduire en français une de ses œuvres ; après deux ans de travail, quand les traités sont signés avec un éditeur, le romancier découvre qu'il avait déjà donné l'autorisation à un autre traducteur français, qui vient, lui aussi, d'achever le travail. — Voici un autre exemple, plus personnel : Il y a quelques mois, j'apprends qu'une traduction anglaise d'un de mes livres vient de paraître, sans que j'en aie été avisé. Je me plains au traducteur, qui m'exhibe une autorisation que je lui avais accordée, il y a quelques années, et dont j'avais perdu le souvenir. — Il faut admettre qu'un artiste n'ait pas toujours beaucoup d'ordre ; et même s'il en a, je pose en fait qu'il passe souvent par certaines périodes de complet oubli. C'est pourquoi Dieu a créé les éditeurs, — afin de veiller sur les intérêts des artistes, (par pure bonté, comme chacun sait). Dieu avait créé sans doute M. Fürstner pour veiller sur les intérêts de Richard Strauss. M. Fürstner s'est acquitté de sa tâche, en bon intendant, qui ne fait pas aimer le maître qu'il défend. Et, comme c'est l'habitude, le maître, qui trouve très commode d'être défendu, laisse faire, sans s'inquiéter comment.

Certes, je n'approuve point ce système; et je regrette que Strauss n'ait pas considéré son engagement vis-à-vis de M. Mariotte comme le liant plus encore que son engagement vis-à-vis de son puissant éditeur, — précisément parce que M. Mariotte était plus faible. Mais enfin, s'il est vrai, comme on le dit, que chez les Français, le premier mouvement soit toujours le meilleur, — (ce que je n'affirme point) — chez les Allemands, c'est souvent le second qui est le bon ; et je suis certain que l'affaire se fût galamment

arrangée entre deux artistes loyaux, comme M. Mariotte et Richard Strauss, sans le rôle qu'ont joué là certains critiques. Au lieu de chercher à apaiser l'affaire, ils ont semblé prendre plaisir à l'envenimer; ils y ont jeté, avec les renseignements fournis par M. Mariotte, leurs appréciations personnelles, fort malveillantes pour Richard Strauss, — le tout amalgamé de telle sorte qu'il était impossible à un lecteur impartial de croire que M. Mariotte ne fût pas l'inspirateur de cette polémique. Je vois, par sa lettre d'aujourd'hui, qu'il y a toujours été étranger. Mais je ne suis pas très surpris que Strauss ait pu s'y tromper. Quand M. Mariotte, indigné que Richard Strauss n'ait pas été convaincu par son attestation, s'écrie : « N'est-ce pas une attitude un peu mesquine, en fin de compte, que de toujours croire les gens prêts à mordre ou à faire mordre ? » — il me semble que j'entends Strauss répondre : « Vous me la baillez belle ! Mais, en fin de compte, je suis mordu ! »

La morale de l'histoire, c'est que, dans une discussion entre artistes il faut se défier des tiers (éditeurs ou journalistes). On a brouillé à plaisir une affaire qui eût été éclaircie très vite, si les deux artistes avaient pu se parler un peu intimement, ou exposer eux-mêmes leur cause, comme l'a fait, dans le dernier numéro de cette revue, Richard Strauss, — comme vient de le faire aujourd'hui M. Mariotte. Et je ne perds point tout espoir de les voir, quelque jour, redevenus amis, — pourvu que nous ne nous en mêlions plus, nous autres !

Romain ROLLAND.





Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique ?

Il est d'expérience courante que, pour chanter régulièrement, tout au moins pendant que l'on apprend une nouvelle mélodie, le meilleur moyen est de « battre la mesure ».

Nos oreilles, nos yeux, notre sens musculaire nous permettent également de contrôler la régularité des divisions de la durée.

On est sûr, ou l'on se croit plus sûr, en exécutant ces mouvements conventionnels et répétés du bras ou de la main, de conserver une vitesse constante, — sans presser ni ralentir, — et de donner bien exactement aux notes leurs valeurs relatives. Un violoniste ou un flûtiste qui étudie un morceau bat de même la mesure avec le pied pour assurer la régularité de son jeu.

Réciproquement, si l'on veut obtenir que des soldats, des marins, des ouvriers, effectuent des mouvements réguliers à la revue, dans la mâture ou sur les quais, on leur joue de la musique, on les fait chanter, on les dirige avec les modulations d'un sifflet.

Enfin, pour obtenir d'un orchestre, d'un chœur, d'une équipe de rameurs ou d'une troupe de gymnastes un ensemble précis, une parfaite régularité de sons ou de mouvements, on bat la mesure devant eux.

Il y a donc, au point de vue de la régularité de nos activités diverses, une parfaite solidarité entre les renseignements qui nous sont fournis par notre sens musculaire, par nos oreilles et par nos yeux.

En *battant la mesure* et en la *regardant* battre, nous faisons de la *musique* plus régulière.

En écoutant jouer de la musique et en *regardant* battre la mesure, nous exécutons des *mouvements* plus réguliers.

En *écoutant* jouer une musique et en effectuant des *gestes* réguliers, nous divisons plus régulièrement l'*espace* (1).

Leurs activités étant solidaires, le sens musculaire, l'ouïe et la vue s'exercent à la fois chez l'enfant, et chacun de ces trois sens sert à contrôler les données des deux autres. C'est ainsi que le sens musculaire et le sens visuel combinés, nous permettant de diviser régulièrement l'espace, apprennent à notre oreille à reconnaître les divisions régulières de la durée, et réciproquement.

Les premières années de la vie humaine se passent à cultiver notre sens rythmique, c'est-à-dire notre faculté de diviser régulièrement le temps et l'espace.

Jusqu'à un certain âge, le petit enfant exécute inconsciemment ces expériences simultanées. Il arrive de la sorte à marcher à peu près régulièrement, à exécuter des séries de mouvements à peu près égaux comme force, à apprécier à peu près exactement les distances, à pouvoir les partager en parties à peu près égales, à chanter et à compter à peu près régulièrement et à pouvoir graduer à peu près toutes ces divisions de l'espace ou du temps, en augmentant ou en diminuant progressivement l'amplitude de ses pas, l'intensité de ses gestes, ses divisions de la durée sonore ou de l'étendue.

Cette faculté de diviser l'espace et le temps au moyen de nos divers sens et de graduer les divisions ainsi opérées est essentiellement le *sens rythmique*. Et l'on peut dire que les premières années de la vie humaine se passent exclusivement à cultiver ce sens.

L'éducation du sens rythmique commencée par l'enfant, au moyen de tous ses sens à la fois, s'arrête dès qu'on lui enseigne chaque art isolément.

Malheureusement, au bout de quelques années, cette éducation commune s'arrête. Non seulement les parents et les maîtres de l'enfant n'utilisent pas les relations de ses différents sens les uns avec les autres, pour obtenir de son jeune corps une parfaite coor-

(1) Tous les acrobates, qui exécutent des jeux basés sur l'appréciation optique des distances, le savent. Ils se font accompagner par de la musique pour réussir leurs tours d'adresse, ou du moins « comptent » mentalement en les exécutant, ce qui est une manière de diviser acoustiquement la durée. De même pour faire à main levée un dessin décoratif régulier (division optique de l'espace), le meilleur moyen est de régler le mouvement musculaire des doigts par un chant mental.

dination de mouvements et un affinement organique dont il profiterait toute la vie, ni pour introduire dans son cerveau des habitudes de précision dans la mesure du temps et de l'espace dont bénéficieraient toutes ses facultés, tant artistiques que philosophiques et littéraires. Au contraire, sous prétexte de bienséance et de bonne éducation, on s'efforce, dès que le petit garçon et la petite fille ne sont plus des bébés, d'entraver toutes les expériences musculaires, sauts, course, marche à quatre pattes, culbutes, gestes amples, etc., qui affineraient chez eux le sens de l'équilibre et de la motricité et perfectionneraient, par là même, leur sens optique de l'étendue et leur sens acoustique de la durée. De leur côté, les maîtres de musique et de dessin commencent et poursuivent la culture de l'ouïe et de la vue en spécialistes totalement désintéressés des manifestations générales de la vie. Ils isolent les sens de l'élève les uns des autres, et ne prennent aucun soin de lui faire percevoir comment les phénomènes musicaux et plastiques se rattachent au sens musculaire, et, par lui, à l'activité humaine tout entière. Chaque organe est ainsi cultivé *à part* en serre chaude. L'œil ne profite pas des indications précieuses, essentielles même, que l'oreille et le toucher pourraient lui fournir; sa vue et le toucher ne contrôlent aucunement les habitudes rythmiques que l'oreille contracte en se basant sur les données fournies par quelques exercices musculaires prématurément abandonnés. Enfin notre corps ne tirant aucun profit des études artistiques poursuivies durant notre adolescence, quand nous arrivons à l'âge adulte, nous sommes habitués à nous contenter, dans la vie physique, d'un minimum de force et d'adresse qui nous déconcertent, si les circonstances nous font constater notre maladresse et l'absence complète d'autorité de notre cerveau sur nos attitudes et nos mouvements.

La maladresse corporelle résulte fatalement d'une éducation où les sports eux-mêmes ne développent ni le sens rythmique ni la grâce plastique des mouvements.

Tous les parents sont convaincus que leur enfant sait marcher et courir, quand il ne tombe plus par terre au moindre obstacle, ou qu'il pousse tant bien que mal son cerceau devant lui. La plupart du temps ils ne connaissent même plus le corps de cet enfant, dès que celui-ci atteint l'âge où il se lave et s'habille seul. C'est trop souvent avec un sentiment de consternation que le père s'aperçoit, si on le lui montre en maillot, combien le corps de son

garçonnet ou de sa fillette est chétif. Et c'est toujours avec désappointement qu'il reconnaît, à la première expérience bien faite, que cet enfant n'est capable ni de marcher régulièrement, avec mesure et équilibre, ni de mouvoir ses membres au commandement, sans une gaucherie et des hésitations incroyables.

Sans doute les sports, si fort en honneur depuis quelques années, évitent ou réparent en partie le dommage. Mais les sports eux-mêmes sont cultivés comme une « spécialité » musculaire, sans que l'on associe à la notion dynamique de mouvement ni la notion du rythme musical ni la notion de la grâce plastique, qui ne devraient jamais en être séparées.

Ainsi l'expérience courante, dont je parlais en tête de ces pages, ne nous sert absolument à rien, puisque nous continuons à exercer nos sens musculaire, musical et plastique isolément, et non point en fonction les uns des autres, ce qui décuplerait l'intensité de leur rendement, l'intérêt de leur culture et la puissance de leurs expressions respectives.

La Gymnastique rythmique a pour but d'établir, dans notre cerveau, une association intime et régularisatrice entre les diverses durées sonores et certains mouvements successifs leur correspondant strictement tant comme durée que comme intensité.

La Gymnastique rythmique a pour but de remédier à cet état de choses et de coordonner les différents facteurs de l'éducation. Son principe est d'associer à chaque rythme sonore, perçu par l'oreille, un ou plusieurs mouvements qui créent, dans tout ou partie de l'organisme, un rythme musculaire parfaitement *synchronique* à ce rythme sonore, c'est-à-dire tel que chacun de ces mouvements s'exécute rigoureusement en mesure et coïncide parfaitement comme durée avec la durée de chacun des sons musicaux.

Le geste du chef d'orchestre battant la mesure et celui du soldat marchant au pas ont servi à M. Jaques-Dalcroze de point de départ pour cette division corporelle de la durée. Prenons un rythme musical très simple: par exemple celui produit par une série de noires dans une marche à 4 temps. Si nous jouons cette marche sur un instrument, ou si nous la chantons, nous donnerons à toutes les notes qui la composent des durées à peu près égales. Mais ce ne sera qu'un à peu près, dont l'effort musculaire, exigé par l'émission du son, assurera tant bien que mal la régularité. Et, pour peu que nous ne soyons pas doués d'un sens rythmique déjà bien développé par l'exercice de toutes nos facultés physiques, cette régularité ne sera que très approximative. Au contraire, réa-

lisons cette même marche corporellement, en faisant un pas par « noire » et en battant avec les bras la mesure à 4 temps : immédiatement nous serons frappés des irrégularités de notre propre démarche, parce que notre sens rythmique est beaucoup plus sensible aux indications fournies par des mouvements intéressant tous nos membres que par celles provenant de quelques contractions du gosier ou des doigts, et nous parviendrons sans peine à corriger ces irrégularités.

Il est important de donner au système musculaire tout entier, et non à quelques muscles seulement le sentiment du rythme et de la mesure.

Si nous répétons cet exercice un certain nombre de fois, nous acquerrons forcément une perception plus nette de la durée. Et si nous l'avons exécuté au son de la musique, il se sera fait dans notre cerveau une association intime et régularisatrice entre nos efforts musculaires successifs et les durées sonores correspondantes. Nous ne marcherons pas seulement plus régulièrement, nous saurons aussi chanter et jouer une marche avec plus de sûreté rythmique. En d'autres termes, et pour nous servir d'un exemple banal, un bon valseur jouera mieux une valse qu'un musicien même excellent qui n'aurait jamais valsé.

Si l'on peut représenter corporellement, par des pas et des mouvements de bras égaux, des durées sonores égales, on conçoit qu'il est également possible de représenter, par des mouvements et par des gestes appropriés, les durées sonores ou les dessins rythmiques inégaux. Toute la méthode de M. Dalcroze, différant en cela des gymnastiques pratiquées au son du piano dans certains pays, ou de la danse, danse de salon ou de théâtre, telle que la conçoit notre civilisation, consiste précisément à exiger du corps de l'élève non pas un synchronisme global avec les rythmes musicaux concomitants, mais un synchronisme analytique et rigoureux. Quand des soldats défilent aux accents d'une marche militaire, ils exécutent continuellement un pas par temps, et si la mélodie de la marche renferme des durées plus longues, des notes se prolongeant, par exemple, 2 temps, 3 temps ou 4 temps (en langue musicale, des blanches, des blanches pointées ou des rondes), la marche des soldats ne se conforme pas à ces particularités rythmiques. Ils continuent à faire « un, deux, un, deux, » et leurs mouvements cessent, par conséquent, de représenter la musique qui les accompagne. De même, quels que soient les des-

Les danses de théâtre ou de salon sont simplement juxtaposées à la musique qui les accompagne. Les mouvements de la Gymnastique rythmique traduisent rigoureusement en langage plastique les rythmes musicaux.

sins rythmiques des valses (et ils peuvent être très différents), les valseurs les dansent toutes de la manière. Enfin les ballets eux-mêmes n'obéissent pas à la musique de l'orchestre ; ils ne se conforment qu'à la vitesse et à la mesure générales de la symphonie, quelquefois à son sentiment. Jamais ils n'en sont la traduction plastique fidèle ni directe.

Il ne s'agit pas de discuter ici dans quelle mesure les danseurs de salon ou de théâtre ont tort ou raison de faire comme les soldats, de se contenter de mouvements juxtaposés à la musique, au lieu de faire des gestes ressemblant rythmiquement à cette musique. Mais on comprend tout de suite à quel point la GYMNASTIQUE RYTHMIQUE diffère de ces exercices et de ces danses, en sachant qu'à chaque valeur sonore (noire, blanche, blanche pointée, ronde, croche, double croche, noire pointée, triolet, etc.) elle associe un mouvement ou une série de mouvements particuliers, que l'élève doit effectuer de lui-même, à l'audition des rythmes, en choisissant, sous la dictée sonore, dans le vocabulaire créé par M. Dalcroze, le terme plastique qui constitue conventionnellement la traduction littérale du terme musical entendu.

La GYMNASTIQUE RYTHMIQUE est donc *l'art de représenter les durées musicales et leurs combinaisons par des mouvements et des combinaisons de mouvements corporels (musculaires et respiratoires), d'associer à chaque valeur sonore une attitude, un geste corrélatif.*

Nous examinerons tout à l'heure la valeur éducative de ces exercices, au double point de vue plastique et psychologique. Pour le moment contentons-nous d'envisager leur influence musicale.

Perfectionnement du sens des valeurs rythmiques.

Après ce que nous venons de dire sur l'association qui se produit entre le sentiment de l'effort musculaire et le sentiment de la durée sonore, quand des rythmes corporels et musicaux affectent simultanément notre organisme, il n'est pas nécessaire de méditer longuement, pour admettre qu'aucun exercice ne saurait développer plus sûrement ni perfectionner davantage le sens de la division du temps.

Il ne faut pas croire, en effet, comme le font la plupart des musiciens, que nous possédions la faculté innée de partager régulièrement la durée. Notre oreille ne peut que constater *a poste-*

riori si nous avons réussi ou non à réaliser un rythme musical et n'est même capable, nous l'avons déjà vu, de nous renseigner à cet égard que dans la mesure où elle a été exercée par des mouvements exécutés au son de la musique. Et réciproquement nous ne savons exécuter des mouvements corporels parfaitement réguliers qu'après nous y être entraînés, en prenant pour points de repère et pour guides des sons musicaux aussi réguliers que possible.

Le musicien qui n'a jamais réfléchi à ces choses est persuadé qu'il chante et joue en mesure. Il lui faut se servir du métronome pour s'apercevoir qu'il n'en est rien. Le futur chef d'orchestre pense de même qu'il n'aura pas de peine à diriger régulièrement. Il ne sait pas, lui non plus, qu'il est musculairement arythmique, parce que la notion, la sensation du rythme, tout comme les sensations du mouvement et de l'équilibre, et simultanément avec elles, ne germent et ne se développent que dans nos centres nerveux. Si notre cerveau n'a pas été spécialement éduqué à ce point de vue, il se montrera naturellement complaisant ; il jugera réguliers des mouvements et des sonorités qui ne le sont point, et laissera de bonne foi l'individu arythmique dans l'ignorance absolue de son infirmité.

La gymnastique rythmique, en éduquant l'un par l'autre notre sens du rythme musical et notre sens du rythme musculaire, nous rend, au contraire, extrêmement sensibles à tous les rapports de durée. Et c'est ainsi que, formés par une expérience physique où notre stabilité même était en jeu, nous arrivons à pouvoir *penser* un rythme complexe avec une précision absolue, et par conséquent à l'exécuter ensuite dans une mélodie, sans battre la mesure, sans compter, avec la même précision.

Perfectionnement du sens des nuances rythmiques.

Ce qui est vrai de l'étude des valeurs ne l'est pas moins de l'étude des nuances rythmiques. Si nous savons réaliser à peu près un *accelerando* et un *rallentendo*, c'est parce qu'enfants nous nous sommes tous amusés, en traînant les pieds sur un trottoir, et en faisant « ch'. ch'. ch'. », à imiter l'arrivée et le départ des trains, ou à des jeux analogues. Et l'on comprend que l'exécution d'*accelerandos* et de *rallentendos* gradués, de *ritenutos* subits, de *rubatos*, intéressant tout notre organisme, détermine

aussi un perfectionnement presque illimité de notre sens de l'accélération, sens par lequel nous participons à la mécanique universelle et qui est le facteur le plus essentiel de toutes nos jouissances artistiques (1).

Il est impossible, du reste, de se rendre compte, même approximativement, de ce qu'est le développement du sens rythmique, si l'on n'a pas pratiqué soi-même la gymnastique de M. Dalcroze. Il faut avoir senti peu à peu, sous l'influence de ce travail, germer et grandir dans son cerveau cette notion physique du rythme sonore en fonction du mouvement, pour constater la puissance infinie du rythme, pour comprendre de quelle force expressive la musique se prive, en ne cultivant que d'une manière si rudimentaire son facteur primordial, et pour mesurer l'abîme qui sépare un rythme bien réussi d'un rythme exécuté par à peu près, non seulement au point de vue de la jouissance intellectuelle dont s'accompagne toute activité bien ordonnée, mais encore au point de vue du sentiment et de l'expression musicale. S'insurger systématiquement contre cette affirmation basée sur l'expérience, c'est agir comme les enfants qui refusent de goûter à un fruit nouveau pour eux, « parce qu'ils sont sûrs que ce n'est pas bon ».

Culture de l'expression musicale par l'analyse qualitative des rythmes.

En effet, si l'étude de la gymnastique rythmique perfectionne au plus haut point le sens métrique, la méthode de M. Dalcroze offre encore l'avantage d'affiner et de fortifier la sensibilité musicale expressive, et cela pour deux raisons.

La première, c'est que cette méthode ne se contente pas d'une analyse rythmique quantitative. Les temps ou fragments de temps n'y sont pas envisagés comme des entités indifférentes, qu'il s'agisse de mesurer mécaniquement. Quand nous prenons un mètre pour auner une étoffe, les centimètres et les millimètres gravés sur la barre de bois ou peints sur la lanière de cuir ont une valeur purement objective dénuée de toute individualité. Nous constatons qu'un ruban a 5 centimètres de large en le mesurant indifféremment avec notre mètre entre la strie marquée o et la strie marquée 5, ou entre la strie 20 et la strie 25, ou entre la

(1) L'auteur du présent article développe très longuement cette thèse que le sentiment esthétique est une fonction de la pesanteur, dans un grand ouvrage en préparation intitulé *L'Art et la Vie.*

strie 6 et la strie 11. L'analyse métrique des durées par les mouvements de la gymnastique rythmique est au contraire qualitative. Soit une marche à 4 temps. Quatre de ces temps, pris entre le temps 3 d'une mesure et le temps 2 inclusivement de la mesure suivante, seront tout autre chose, comporteront une réalisation corporelle, une série d'attitudes très différentes des mouvements par lesquels on réaliserait les quatre temps compris, dans la même marche, entre le premier et le quatrième temps d'une mesure. Douze croches d'*allegro* ou douze croches d'*adagio* s'expriment en gymnastique rythmique par des mouvements mensurateurs aussi différents que peuvent l'être, l'un de l'autre, le sentiment de la *Rêverie* de Schumann et le sentiment de la *Chevauchée des Walkyries*.

Si nous songeons que les mouvements de la gymnastique rythmique comportent ainsi la représentation de toutes les modalités expressives des rythmes, tant comme accentuation — pesanteur métrique ou dynamisme (1) — que comme durée et comme accélération, nous n'hésiterons pas à admettre que son étude, poursuivie méthodiquement et avec amour, puisse un jour déterminer dans la musique une évolution puissamment novatrice.

Le second motif pour lequel la gymnastique rythmique aiguise et intensifie la sensibilité musicale, est d'un ordre indirect, et nous ne pourrons le concevoir qu'après avoir examiné son rôle au point de vue plastique.

(1) Nous sortirions du programme de cet exposé purement théorique, si nous voulions donner des détails relatifs aux diverses modalités des accents rythmiques. Observons, toutefois, que les *accents métriques*, ceux produits par les temps forts des mesures, (que ces temps forts soient ou non précédés d'une anacrouse ou levée, suite de notes remplissant le même rôle qu'un tremplin pour un sauteur), jouent musicalement — et par suite corporellement, en gymnastique rythmique — le rôle de temps lourds. Les temps lourds constituent acoustiquement et plastiquement l'intervention fatale de la pesanteur, qui exige un retour périodique de contact avec la terre, un rythme attractif auquel l'artiste doit obéir passivement. Les *accents pathétiques*, répartis par la volonté expressive du musicien sur des temps quelconques de la mesure, représentent la part autonome de l'activité humaine. Leur dynamisme n'a pas sa source dans la gravitation universelle, mais dans le libre effort des individus. Quand on a subi gymnastiquement l'attraction des accents métriques et pratiqué les mouvements essentiellement actifs des accents pathétiques, on est à jamais fixé sur leur valeur expressive musicale.

Obéissance rapide et passive des muscles au cerveau.

On comprend sans peine que la méthode de M. Dalcroze, associant le geste à la musique et contraignant le premier à se soumettre étroitement aux exigences de la seconde, oblige l'élève à une variété et une rapidité de mouvements qui supposent, à la fois, une grande souplesse physique et une autorité absolue du cerveau sur les membres. Les relations intimes nouées de ce chef entre les centres nerveux et les tissus musculaires ont pour effet direct et certain le développement du sens mécanique des attitudes.

Exigez d'un enfant ou même d'un adulte qu'il lève rapidement, au commandement « gauche, droite », son bras gauche et sa jambe droite, au commandement « droite, droite », ses deux membres droits, etc. Au bout de quelques commandements, ou bien il ne comprendra plus ce qu'on veut de lui, ou bien ses membres n'obéiront plus aux injonctions de son cerveau. C'est toute l'histoire de la vie humaine, dans la civilisation moderne, où l'esprit et le corps, destinés à évoluer ensemble, vivent en continuels malentendus, en tiraillements constants, faute d'avoir fait, l'un avec l'autre, suffisamment connaissance.

Dans ses exercices, la gymnastique ordinaire attribue au cerveau un rôle tout petit par rapport à celui des muscles, ne lui demande qu'un minimum d'intervention et d'autorité, qui ne saurait amener aucune amélioration dans son empire sur le corps (1).

La culture intellectuelle intensive de nos collèges ne demande, au contraire, aux organes des sens et surtout au sens musculaire que des renseignements et des services insignifiants.

La gymnastique rythmique, en revanche, spiritualise le corps et poétise l'esprit, en les mettant tous deux sur un pied d'égalité. Elle assure, par là, au même degré, l'équilibre et la beauté des attitudes.

(1) A cet égard, de tous les sports, l'escrime serait le meilleur, à notre point de vue, mais elle reste inférieure à la G. R., non seulement parce que le nombre de ses attitudes est beaucoup plus limité, mais encore parce que les mouvements, dans cet art, sont commandés par l'intelligence de l'agent réalisateur lui-même, tandis que, dans la G. R., les injonctions venant du dehors exigent du cerveau un double rôle de récepteur musical et de transmetteur dynamique, qui crée ou perfectionne, chez l'élève, un nombre de réflexes beaucoup plus considérables que l'escrime ne saurait le faire.

Perfectionnement de l'équilibre corporel.

L'équilibre comporte l'aisance et l'énergie des mouvements. Être capable d'enchaîner les unes aux autres des attitudes diverses de tout le corps, non seulement en les faisant se succéder dans n'importe quel ordre, mais aussi avec n'importe quelle vitesse, exige autant de force que de souplesse. Les virtuoses de la danse sont tous plus ou moins capables de réaliser adroitement des gestes d'une grande vélocité. On pourrait presque affirmer qu'aucun d'eux ne sait modifier lentement ses conditions d'équilibre. En admettant qu'ils soient assez musiciens — et ceci est douteux — pour concevoir psychiquement, avec sûreté, des divisions de la durée très longues, les danseurs demeurent toujours inaptes à les exprimer corporellement, trahis qu'ils sont pas leur instabilité physique. S'ils veulent mimer un *adagio* ou un *largo*, ils chancellent, ils oscillent, ils « ne tiennent pas debout ». Et c'est pour cela que jamais, ni dans le ballet moderne ni même dans les tentatives de résurrection de la chorégraphie grecque, nous ne voyons de danse vraiment lente, c'est-à-dire vraiment expressive.

Perfectionnement de la beauté des attitudes par la coordination des mouvements.

A ce problème de l'équilibre corporel est donc intimement lié celui de la beauté plastique. L'expression corporelle dépend, en effet, de la coordination de nos mouvements. C'est par leur régularité, leur précision, leur amplitude en fonction de la durée, que nous pouvons donner l'impression de la grâce.

Si l'on nous joue au piano une marche à 4 temps, et que nous fassions nous-mêmes 4 pas — 4 noires — par mesure, nous réussissons très facilement à obtenir un synchronisme parfait entre nos mouvements et cette musique. Il nous suffit pour cela de bien « marquer le pas », comme des troupiers. Pour peu que la musique devienne plus lente, nous aurons déjà plus de peine à conserver ce synchronisme, nous commencerons à chanceler. Et si le musicien ralentit parfois le dernier ou les deux derniers temps d'une mesure, si, pour donner plus de vigueur, plus d'accent à un temps fort, il le fait précéder d'un *ritenuto*, il nous faudra beaucoup d'habitude pour ne pas retomber trop tôt et gauchement sur le pied qui doit frapper ce temps fort, pour graduer notre geste, pour ménager suffisamment notre énergie musculaire. Si l'on n'a pas essayé cet exercice, on ne saurait s'imaginer à quel

point il est difficile. Mais précisément aussi de cette solidarité de nos gestes avec la musique (solidarité qui est toute la gymnastique rythmique) résultent à la fois l'affinement de l'expression musicale et l'affinement de l'expression plastique.

Développement simultané de l'émotivité plastique et de l'émotivité musicale.

J'écrivais tout à l'heure que, pour apprécier à quel point le sentiment musical peut se perfectionner par cette méthode, il faut dégager d'abord toute sa portée au point de vue plastique. Je m'exprimais mal. On ne peut pas comprendre l'un de ces deux phénomènes avant l'autre, pas plus qu'on ne peut travailler au perfectionnement de l'une de ces branches d'art sans travailler du même coup au perfectionnement de l'autre. Musique et plastique, au point de vue de l'expression et de l'émotion artistiques, sont des manifestations unes et indivisibles. La difficulté de garder son équilibre en traduisant corporellement une musique pathétique ou simplement expressive donne à notre corps des habitudes de beauté qu'il néglige ou dédaigne beaucoup trop. Elle le force à se servir du langage plastique, dont il ne parle ordinairement que le « petit nègre ». Possédant tous des bras, des jambes, un torse, une physionomie mobiles, nous sommes si gauches, quand il faut prendre une attitude vraiment éloquente, si maladroits, si contraints !

Nous avons un corps et nous avons *honte* de le laisser prononcer une belle phrase. Ah ! luttons du moins pour que, chez nos enfants, n'existe plus cette fausse pudeur qui amoindrit notre émotivité, quand elle ne la paralyse pas entièrement. Et que ce soit la musique qui fasse utiliser, par ces jeunes corps, toutes leurs énergies musculaires, toutes leurs facultés motrices.

Mais, réciproquement aussi, n'ayons pas peur que la musique fasse des gestes, de grands gestes, beaucoup de gestes. Renouons ses antiques liens avec la danse maternelle. A force d'avoir exclusivement associé la symphonie à notre vie intérieure, nous l'avons privée de toute flexibilité, de tout dynamisme, de tout élan, de tout rythme franc, net et vigoureux. Rendons-lui son caractère mécanique, ses courses, ses bonds, et aussi ses longs agenouillements, ses bras tendus tout grands vers le ciel, ses sanglots sans retenue et ses lentes prostrations. Rendons-lui toute sa vie dramatique. La poésie étymologiquement c'est l'action, c'est la créa-

tion, avec ses contrastes d'efforts et de repos. Et l'outrance de l'action, son outrance candide et naturelle, son outrance physiologique est la source unique du sublime. Sous le prétexte byzantin de fuir le ridicule, ne redoutons pas le sublime, qui est toujours un mouvement ou un arrêt énergiques, et ne commettons pas plus longtemps le crime de célébrer, comme un mérite, la peur de l'emphase. Librement, fièrement, solidement, de tous nos yeux, de toutes nos oreilles, de tout notre cœur, de tout notre être, soyons beaux, forts, tendres et passionnés : la délicatesse et la profondeur nous appartiendront par surcroît.

Epanouissement et régularisation de la sensibilité artistique.

Remarquons-le bien, dans la vie, les grandes crises qui mettent en jeu notre sensibilité tout entière s'accompagnent de mouvements, d'attitudes typiques, violentes, excessives. Nous nous précipitons aux pieds d'une femme ou d'un autel ; nous nous élançons au secours d'un ami ; nous nous ruons contre un ennemi ; nous nous jetons à terre en proie au désespoir ; nous nous tordons les mains ; nous sommes secoués de sanglots. Et ces formes plastiques de nos « états d'âme » n'en sont pas seulement une émanation ; elles en font partie intégrante, essentielle; elles en constituent le rythme inséparable, dont l'ampleur même influe directement sur l'intensité de notre passion. Notre plaisir à la comédie n'est complet que si nous rions « à ventre déboutonné », comme disaient nos pères. Un amour n'atteint son paroxysme si les caresses ou les larmes ne lui permettent pas de s'épanouir, de s'extérioriser parfaitement. Et si la concentration d'un sentiment le rend quelquefois plus profond, c'est à raison même des efforts que nous avons dû accomplir pour refréner ses manifestations extérieures, efforts tellement réels qu'ils nous rendent parfois malades physiquement.

Nous ne prétendons certes pas qu'il faille gesticuler toute musique entendue, ni nous démener comme des forcenés à l'audition d'un drame lyrique ou d'une pièce d'orchestre. Loin de là. Mais il n'en est pas moins vrai que celui qui se sera exercé à traduire méthodiquement en attitudes corporelles les diverses formes du langage sonore, percevra, à l'audition de toutes les œuvres, des images motrices, des représentations d'efforts musculaires, qui permettront à sa sensibilité un épanouissement imaginaire mais précis, lui

assurant la plénitude de la jouissance esthétique, sans exaltation morbide, sans aucune de ces secousses obscures et désordonnées provenant d'un défaut d'équilibre entre nos facultés réceptrices et nos facultés réalisatrices. La gaucherie de l'imagination dérive de la gaucherie physique et gâte, comme elle, nos plaisirs et nos joies, même les plus graves et les plus élevés.

Accroissement de la concentration psychique.

Si l'étude de la gymnastique rythmique permet à celui qui l'entreprend de compter sur un double perfectionnement de sa sensibilité, dans le domaine musical et dans le domaine des attitudes, et, par suite, d'affiner en même temps son goût pour tous les arts de la vue, à côté de ces avantages purement esthétiques, elle présente encore une vertu éducative d'ordre beaucoup plus général. Les artistes n'accorderont probablement pas une très grande attention à ce côté du problème. Pour les philosophes et les physiologistes, en revanche, il domine toute la question. Et c'est à lui qu'à juste titre l'inventeur de la méthode attache une importance capitale.

Cette vertu éducative de la gymnastique rythmique, vertu dont il n'est pas encore possible de mesurer toute la portée, peut se résumer en un mot : l'accroissement de la concentration psychique. L'amélioration de toutes les facultés mentales qui doit résulter fatalement d'un exercice où le corps et l'esprit sont contraints de collaborer sans cesse tient principalement à deux causes : l'organisation de l'économie physique et la création de réflexes nouveaux.

Organisation de l'économie physique par la juste appréciation des forces disponibles.

Continuellement, en effet, nous gaspillons nos énergies musculaires. Ne connaissant pas les forces dont nous disposons, faute de les avoir mesurées à l'étalon de la durée, faute de les avoir graduées par des exercices conscients, tantôt nous les usons dans des efforts tout à fait disproportionnés aux gestes que nous avons à faire, tantôt, au contraire, nous n'osons pas les utiliser dans des mouvements que nous serions parfaitement capables de réussir. Il en résulte, chez nous, des erreurs d'appréciation qui nous couvrent continuellement de confusion, finissent par nous faire douter de nous-mêmes et nous enlèvent, à la fois, tout courage et toute tranquillité. Pour éviter une bicyclette, dans la rue, nous faisons un bond désordonné et butons contre un trottoir ou nous jetons sous

les pieds d'un cheval. Pour imposer le respect à un adversaire, nous ne savons pas dessiner le geste sobre mais complet qui manifesterait notre volonté confiante. Et quand il s'agit de traverser le cabinet du Ministre qui, assis à son bureau, attend notre requête, nous sommes entravés dans le libre exercice de notre dialectique par le chapeau qu'il nous faut tenir à la main et par le tapis au bord duquel nous nous sommes bêtement pris le pied. Si notre esprit s'était habitué à obtenir de nos membres une obéissance ordonnée, sans innervations inutiles, sans mise en jeu de tous les muscles qui n'ont rien à faire dans l'expression actuelle de notre pensée; si, par des exercices respiratoires subordonnés à l'expression et aux rythmes musicaux, nous étions devenus maîtres de notre souffle et des battements de notre cœur, nous y gagnerions le calme corporel et moral, nous éliminerions de notre vie physique tout cet énervement, toutes ces timidités, toutes ces suffocations qui entravent le libre cours de notre activité psychique. Nous voyons souvent, à la quatrième page des journaux, l'annonce de brochures où quelque docteur américain divulgue des secrets pour fortifier notre volonté et notre ascendant social. Ces secrets se résument en un seul : habituer le corps à obéir passivement à l'esprit et surtout à se taire, quand il faut qu'il se taise. La gymnastique rythmique, avec ses exigences constantes, où le mouvement et l'impassibilité sont tour à tour et brusquement commandés par les sons longs ou brefs, par les silences, par les « mesures à compter » de la musique, instaure dans tout le mécanisme moteur, de celui qui la pratique, cette force et ce calme d'où dérivent forcément l'attention et la volonté.

Création de réflexes nouveaux, gestes primitivement volontaires qui deviennent instinctifs par l'habitude et perfectionnent le mécanisme de la pensée.

Enfin, et les physiologistes le comprendront sans peine, une méthode qui exige continuellement de nos membres des mouvements contrastants, depuis ceux, très simples, qui consistent à lever le bras en fléchissant le genou (mouvements de la blanche), jusqu'à ceux, très compliqués, où le bras droit par exemple bat 4 temps pendant que le bras gauche en exécute 2 fois 3 et que les pieds expriment encore d'autres valeurs rythmiques, mouvements que la musique ordonne, régularise et idéalise, une telle méthode oblige des parties du cerveau, qui ne fonctionnent jamais ensemble, ou même ne nous transmettent leurs injonctions qu'à des intervalles

de durée relativement longs, à conquérir une activité absolument simultanée. Demandez simplement à une personne, même fort adroite et capable d'une grande attention, de marcher d'un pas modéré à 4 temps, et convenez qu'au commandement *hop!* elle marchera à reculons pendant 4 temps seulement ; si vous lui criez un second *hop!* elle devra faire encore 4 autres pas en arrière, sinon elle reprendra sa marche en avant, au bout de la mesure. Vous verrez que le cerveau de cette personne ne sera pas capable de se soumettre à une telle discipline pendant une minute. Or des enfants de huit à dix ans, qui ont fait avec soin une ou deux années de gymnastique rythmique, exécutent déjà ces exercices avec une facilité relative, sans que l'acquisition de cette faculté nouvelle qui se fait progressivement leur cause jamais aucune fatigue, ni physique ni cérébrale. Des adultes, au bout de quelques années de pratique, obéissent à ces commandements sans y penser, tout à fait machinalement. Les physiologistes en concluront que des circuits neuroniques nouveaux se sont créés dans le cerveau de ces élèves. Les influx nerveux, à force de suivre certains chemins, sous l'empire de la volonté, pour aller de l'oreille au cerveau et du cerveau aux muscles moteurs, ont perfectionné ces chemins. Nos instincts rythmiques nouveaux, comme tous nos instincts, sont des actes primitivement intelligents, fixés par hérédité dans nos tissus. Qui sait s'ils ne se fixeraient pas un jour, par hérédité, dans l'espèce elle-même, comme tant de réflexes si précieux à notre défense individuelle : toux, éternuement, clignement des paupières, etc.

En tous cas, tous les réflexes créés par la gymnastique rythmique constituant, à n'en pas douter, un accroissement d'ordre et de précision dans notre activité physique, ne peuvent déterminer qu'une amélioration corrélative de notre activité psychique. Nos facultés de raisonnement, aussi bien que nos facultés artistiques, en acquerraient plus d'acuité, de variété, de souplesse et d'étendue.

La culture psychique doit retrouver sa base dans la culture rythmique.

Si, comme le dit justement la Sagesse des Nations, « l'habitude est une seconde nature », aucune éducation meilleure ne saurait exister pour l'être humain que de soumettre toutes nos facultés à l'art ordonné par excellence, à celui dont le nom sert à désigner,

dans tous les domaines, la justesse des proportions, l'équilibre des parties, l'heureuse appropriation des moyens au but poursuivi. En mettant notre organisme entier à l'école de l'harmonie, nous deviendrions nous-mêmes des chefs-d'œuvre d'harmonie. Les Grecs l'avaient compris, et c'est ce qui donna tant d'unité à la vie de ce petit peuple, dont le génie, quoi qu'on en dise, règne encore sur le monde, après plus de vingt siècles de révolutions.

« C'est par l'intermédiaire du corps, écrivait Platon, que l'eurythmie — expression de l'ordre dans l'âme humaine — s'insinue dans cette âme, et c'est la danse gymnastique qui enseigne l'eurythmie. »

La postérité vouera, je le gage, une éternelle reconnaissance à Jaques-Dalcroze d'avoir compris la vraie portée de cette formule et d'avoir ressuscité la culture eurythmique, en lui redonnant des bases techniques, assez précises et assez générales tout ensemble pour s'adapter parfaitement aux exigences les plus modernes de l'art et de la civilisation.

Jean D'Udine.

Genève, mars 1909.





Impressions musicales d'enfance et de jeunesse

I. — Les musiques de mon enfance.

Quelles furent mes premières impressions musicales, mes impressions d'enfance ? — Comme tous les bambins, ce fut la musique militaire qui m'attira d'abord... Et cela est tout naturel : ne s'associe-t-elle pas aux beaux uniformes de teinte voyante, aux défilés alertes et solennels, au geste glorieux des sabres d'officiers mis au clair, — comme au ton d'or, reluisant au soleil, d'énormes instruments dans lesquels on souffle tout en marchant ?... Même au repos, sous l'abri d'un kiosque, aux Tuileries, au Luxembourg, ils m'imposaient, et transportaient mon âme d'enfant, ces militaires musiciens, au point que je ne pouvais concevoir d'autre musique au monde que celle exécutée debout, dans l'attitude martiale, par des jeunes gens à l'air *crâne* portant pantalon rouge, épaulettes et shako, et lisant leur partie, chacun, sur un petit carton rayé des cinq parallèles. Il se plantait si bien, si prestement, ce texte mystérieux et plein de promesses, sur le cou de l'ophicléide ou le ventre de la grosse caisse... Oh ! ces orphéons civils en habit noir que je *vis* jouer, plus tard, aux mêmes places, — qu'ils me semblèrent banaux, et sans prestige ! Ainsi dans mes premières années, l'esthétique — certes inconsciente — du costume venait colorer mon goût musical naissant, — le dénaturer.

En général, il n'est pas surprenant que la musique martiale (je n'ai pas dit musique *héroïque*) atteigne plus vite les âmes d'enfants que la musique même enfantine, et qui semble faite pour eux. Voyez les « berceuses » des meilleurs maîtres ; sont-elles jamais appréciées des dilettantes au berceau ? — Ce qui prouve que la fonction « organique » de l'Art...

*
* *

Le premier orgue que j'entendis, vers six ans, dans une église (l'orgue *laïque* n'était pas inventé), — quelle émotion nouvelle il me donna !... Si nouvelle, que cela me paraissait *autre chose*, mais tout autre chose que la musique militaire du Luxembourg. C'était à Saint-Germain-des-Prés, je m'en souviens, dans le chœur tout reluisant d'or, de couleurs somptueuses. Mais les personnages si bien habillés — ou auréolés — de ces rouges, de ces bleus célestes et de ces ors, n'avaient pas l'allure guerrière... Et d'une colonnade haute et lointaine de tuyaux s'épandaient des ondes à la fois puissantes et douces ; elles baignaient mes oreilles et semblaient monter par-dessus ma tête ; et j'avais la sensation d'en être submergé, comme, à l'automne précédent, je l'avais été par le flot marin, par ces lourdes vagues à la fois onctueuses et foulantes lors de mon dernier bain... Et j'éprouvais la même volupté mêlée de frayeur ; je pleurai dans l'église : il fallut m'emmener. Et ce fut là mon premier concert d'orgue.

*
* *

Une autre musique encore, qui m'apparaissait aussi différente de l'orgue que celui-ci l'était pour moi de la musique militaire, — consistait dans le *piano* de ma mère et de ma sœur. Sorte de géant familier, que cette « grande queue » d'Erard, dont j'aurais aimé taquiner, bien souvent, les innombrables dents d'ivoire, — mais pour lequel on s'efforçait de me suggérer du respect. C'était tantôt ma mère, et tantôt ma sœur aînée qui caressait le monstre intime, et plus longtemps, toujours, que je n'aurais voulu. Certes, bien que je fusse déjà parvenu à l'âge où Mozart jouait — et même composait — des sonates, il me serait difficile de préciser mes

impressions au cours des différents morceaux. Ce qui m'intéressait surtout, c'était la promptitude des attaques et la vélocité des traits dans les *allegros*, et, au moment même, cela me paraissait fort aisé, puisque cela coulait de source ; j'étais convaincu que j'en ferais autant, quand je le voudrais...

Pourtant je saisissais une différence entre les maîtres. Rossini, dans le *Barbier de Séville*, s'offrait à moi tout *papillotant* pour ainsi dire, et je ne détachais pas ses trilles, ses *grupetti* très bien alignés, des mèches tordues au petit fer qui vibraient sur le front de ma sœur, tandis qu'elle déchiffrait, le matin, en déshabillé...

Donizetti me rappelait certaine dame bien ajustée, mielleuse et fort correcte de langage, qui nous tendait sa bonbonnière, en nous tenant un peu à distance. Bellini me semblait tiède et mou ; j'avais, en l'écoutant, la sensation presque de ces bains chauds qu'on ordonne par propreté, mais dont la douceur est désagréable... Quant à Verdi, c'était aussi de la chaleur qu'il communiquait, — mais vive, cette fois, piquante, stimulante, telle que nous l'avions trouvée, dans un séjour à Pau, l'été précédent, et qui fatiguait, bien qu'on la qualifiât de *belle chaleur*.

Voilà, en somme, ce qu'on appelait « le grand répertoire italien », et je l'entendais vanter bien souvent... Combien de soirées se passèrent ainsi, l'hiver, à la maison, ma mère ou ma sœur au clavier, agitant ses doigts en mesure, et mon bon grand-père, ancien juge, dodelinant de la tête dans son fauteuil, et paraissant au septième ciel, — tandis que moi je feuilletais les contes illustrés d'Andersen, ou l'histoire de la lampe merveilleuse.

Habitué que j'étais aux associations d'idées fortuites, aux *soudures* factices de choses et de personnes, de sensations sonores et de spectacles, un étonnement persistait chez moi, de ne pouvoir raccorder ce que j'entendais au piano avec ce que je voyais ou lisais dans mon livre. — Parfois, la soudure s'opérait, artificielle, absurde, et cela prêtait à la partition qui se déroulait en dehors ; un aspect vraiment singulier. C'est ainsi que les premières mesures de la *Pastorale* — qui l'aurait présumé ? — se revêtirent d'abord à mon imagination de couleurs sombres, — tout simplement parce que je lisais, en l'écoutant, le récit d'une conspiration.

Mais revenons à la musique italienne. Mon grand-père en était

féru ; il ne se lassait pas d'entendre, et de réentendre, au piano, tous ces opéras dont la vision et l'audition vocale (je n'ose pas dire *orchestrale*) étaient fraîches encore dans son cerveau. — Peut-être l'étude de la jurisprudence a-t-elle le pouvoir de magnifier l'insuffisance de telles musiques ?... Toujours est-il qu'aux timides essais de contradiction, mon aïeul répondait par des souvenirs, des réminiscences du bon temps, de la brillante époque des Italiens, qu'il fredonnait, nommant avec ferveur des noms en *i* ou en *a*, dont la désinence était déjà de la musique, — de la musique italienne.

Et pour moi, qui n'avais pas vu les gestes d'un Tamburini, d'une Pasta, d'une Giulia Grisi, moi qui n'avais pas dans l'oreille ces *arioso* ou ces *cantabile*, ces merveilles gutturales, labiales ou laryngées, et tous ces gazouillements d'oiseaux rares, — la transcription pianistique, qui seule subsistait, s'offrait vide, indigente, et je dirais presque inutile.

*
* *

Mozart ! C'est du Mozart !... On tendait alors son oreille et son attention vers quelque chose de neuf, et de sérieux, tout en restant joli. Mon grand-père ne dodelinait plus de la tête, tout le temps ; il y avait parfois, dans le regard qu'il jetait sur le cahier de musique, aux pages tournées par mon père, dévotement, une certaine nuance d'indécision... C'est étrange, quand je bats le rappel de mes propres souvenirs, les *airs* de *Don Juan* prenaient, pour mon esprit, un aspect bien tranché. C'était toujours, à vrai dire, de l'italianisme ; mais, — comment définir cela ?... quelque chose venait, à chaque instant, rafraîchir le feu de fièvre transalpin, assainir la *morbidezza*..., quelque chose que je ne pouvais guère exprimer, ni m'éclaircir alors à moi-même : comme cette brise austère et salubre qui, dans notre saison de Pau, était venue revivifier l'atmosphère, et qu'on disait venir des neiges, des altitudes...

Une autre impression, toute géométrique, m'était suggérée par Mozart. Ses formes, comparées à celles des Italiens, je les trouvais plus *carrées* qu'arrondies. — Peut-être cette différence graphique en deux systèmes sonores résultait-elle d'un procédé très habi-

tuel au maître de Salzburg : la *répétition syllabique*. En tout cas, et dès mon enfance, par un penchant mystérieux, la rondeur des formes, partout où je la découvrais, m'était déplaisante, et j'aimais les contours droits — ou même curvilignes, mais qui s'échappent du cercle et se dirigent, soit vers l'horizon, soit vers le ciel... Au fait, la faveur dont jouit, de notre temps, le style ogival, la renaissance des primitifs et le déclin des « charnels » de la Renaissance, — n'auraient-ils pas leur source là même ?

*
* *

Mozart, naturellement, m'amène à Beethoven. C'était alors un dieu caché, dont quelques initiés célébraient les rites en secret... Aux heures où l'*Erard* était libre, et lorsque grand-père était au Palais de Justice, ma mère étudiait — oh ! combien merveilleusement, — les sonates les plus difficiles du maître ; elle en répétait consciencieusement les passages scabreux, — déjà nettement dessinés de ses mains fines et volontaires ; mais c'était une âme d'essence rare, de ces âmes tourmentées et disciplinées, ardentes et scrupuleuses, et qui, dans tout, aspirent à la perfection. Cette admirable mère que j'avais reconnut sans doute très tôt celle que contient Beethoven ; et pour la faire vivre devant les autres, sans la trahir ni la compromettre, à quels exercices obstinés ne s'astreignait-elle pas ! — Seulement, si fervent était ce labeur, qu'on n'avait plus du tout l'impression scolastique ; même quand la virtuose, par accident, s'embarrassait dans les phrases sublimes, aucun ennui, nulle pensée de maladresse ne s'en dégageait ; c'était le diacre ému qui balbutie, disant l'Evangile.

Or pendant ce temps-là, et à ces heures sérieuses du piano, moi j'étudiais, — c'est-à-dire que j'apprenais des leçons par cœur et calligraphiais des devoirs... Vous dirai-je où se portait mon attention, de préférence ? — A vrai dire, d'aucun côté ; car bien que je fisse déjà de *bonnes études*, le texte français, grec ou latin jacent sous mes yeux ne m'était pas beaucoup moins étranger et mystérieux que celui dont ma mère traduisait les signes en jeux sonores. De sorte que, tout en écoutant, — plutôt en laissant mes oreilles écouter la suite musicale, mon esprit surveillait ma main, très suffisamment, dans le feuilletage des lexiques, et le tracé des lettres

cursives. — C'était curieux, au fait, quand j'y songe, ce déchiffrage parallèle de deux textes, dont l'un signifie des choses connues et visibles, — et l'autre émeut, intéresse sans rien signifier de précis, — dont l'un, aussi, ne se révèle que parlé, tandis que l'autre peut se lire tout bas...

Mais, à l'âge où j'étais, et n'étant, hélas ! ni Mozart ni Saint-Saëns, — ces belles sonates qui se déroulaient à côté de moi ne me distrayaient pas au point de me faire faire mon thème ou ma version de travers. Seulement, il y avait quelque chose de moi, c'est certain, qui n'était plus avec Virgile, ou Phèdre, et qui s'en allait vers Beethoven.

Ce Beethoven, ainsi vu des humanités, il me produisait un effet étrange. Je crois très opportun, pour la psychologie du sentiment musical, de préciser, rétrospectivement, cette impression. Tout d'abord, la musique des sonates m'apparaissait aussi différente, au piano, de celle de *Don Juan* ou de la *Somnambule*, que l'orgue de la musique militaire ; et lorsque mon grand-père demandait par hasard à ma mère, le soir : « Quelle musique vas-tu nous jouer ? » — et que ma mère lui répondait : « Du Beethoven », — je m'étonnais, comme si le mot de *musique* ne convînt plus à quelque chose de si nouveau, de si singulier..., j'allais dire *bizarre*. — Après tout, n'était-ce pas ainsi que le jugeaient des hommes mûrs, ses contemporains ?

Comment se fait-il qu'une œuvre aujourd'hui *sentie* par moi — par tout le monde, — aisée, coulant de source, d'une logique lumineuse et d'une beauté continue, — m'ait paru, — et ait paru à bien d'autres qu'à moi, bizarre, tourmentée, curieuse plutôt qu'expressive et touchante ?... Ce n'est pas le moment, ici, de creuser ce problème. Je dirai simplement qu'à mon intelligence débile et trop sensitive, la musique pure et toute de pensée, sans le panache des trombones ou la gloire tonitruante des bombardes, dissimulait son fond, son contenu, son âme ; elle ne me montrait que sa forme ; elle restait « formelle »... Et ces formes tour à tour bondissantes et précipitées, tendues — puis relâchées, filant tout droit pour serpenter ensuite, ces formes qui se fuyaient, se poursuivaient, se quittaient, puis allaient de concert, — n'était-ce pas déroutant pour un homme, — pour un enfant surtout, accoutumé

à ne voir serpenter que la flamme, à ne voir bondir, à n'entendre mugir que des cascades ou des troupeaux, à ne voir se fuir et se poursuivre que des camarades de jeux ?...

Aussi bien cet effort d'abstraction qui, dans la musique pure, nous permet de suivre un drame sans personnages, et nous fait jouir du mouvement sans la présence réelle du mobile, — on ne peut l'exiger d'un jeune cerveau. Et voilà pourquoi, durant de longues années d'enfance et d'inconscience, j'ai touché de très près le grand répertoire classique, sans le connaître... Ce fut petit à petit, et plutôt par le développement normal de mon âme que par une accoutumance d'oreille, que Beethoven cessa de me paraître étrange. Je m'approchai plus souvent du piano de ma mère, avec plus de confiance et d'amour. Moi-même enfin, sous sa direction, j'y risquai mes doigts. Mais quel long temps encore je restai *formuliste* en musique !... Au point qu'étant parvenu, non sans peine, à jouer à peu près correctement la *Dernière pensée de Weber*, j'eus l'illusion qu'elle me plaisait, et que c'était un petit chef-d'œuvre...

*
* *

Longtemps plus tard... Mes 13 ans révolus ; le collège.

Après les petits devoirs et les leçons primaires que je répétaillais — l'hiver près du piano déroulant des sonates, — l'été souvent perché sur les branches d'un saule pleureur, au jardin de mon grand-père, à Meudon, — ce furent les travaux sérieux, les nombreux professeurs et répétiteurs, et les camarades railleurs et brusques, et toute cette vie de pensionnaire si bien tassée, qu'il ne reste plus guère de place aux *arts d'agrément*..... Et puis, à l'âge que j'avais atteint, on prend le respect humain du piano : ce n'est pas viril, et le fait des garçons : on laisse cela, avec le « jeu des grâces » et la machine à coudre, à la petite, ou à la grande sœur...

De sorte que les classes, les jeux violents, et le port de la tunique aux boutons de métal, me firent oublier la *Dernière pensée de Weber*, c'est-à-dire, au juste, de Reissiger, — et, ce qu'il y avait de pis, — les formes si curieuses de Beethoven s'évanouissaient de ma mémoire, avec la vibration du grand piano familial.

Je me rappelle ce temps-là, ce temps de collège, comme la plus

sèche et la plus ingrate période de ma vie. Pourtant la Muse de mon enfance, la divine Euterpe, me réapparaissait par intervalles... Hélas! toujours plus ou moins *formelle*, et se teignant, au hasard des circonstances, de toutes sortes de couleurs étrangères.

Nous étions conduits chaque semaine en promenade, et, dans la belle saison, on nous menait souvent au Jardin des Tuileries, à la *musique*. Mais cette musique militaire de mon jeune âge, qui m'exaltait, surtout, quand, précédée des tambours, des clairons, elle rythmait le passage du régiment en marche, — combien différente elle s'offrait à moi, dans ce parc, — à moi, collégien gauche, ahuri, sortant d'un préau de prison, les doigts encore tachés d'encre sous mes gants blancs!... Il y avait dans ce « beau monde » un cercle populeux, chatoyant, concentrique au cercle plus serré, plus homogène, des uniformes, et dans ces feuillages tendres des marronniers, et dans ce soleil d'avril déjà lourd, — un « je ne sais quoi » de *gênant*, qui se mêlait à l'harmonie lente et chaude des saxophones. Ces traînantes cantilènes d'amour, ou ces airs de bravoure galante, transcrits des partitions d'opéra pour l'orchestre de la Garde républicaine, donnaient aux artistes sanglés dans la tunique d'ordonnance et portant le bicorne posé sur l'oreille une façon de troubadours modernisés... ; tandis qu'un escadron volant de belles dames, guindées aussi dans leurs pimpants atours, caracolait de-ci de-là, semant un nuage d'iris, avec des messieurs en serre-file, aux habits de cérémonie luisants et funèbres, et des bambins tout en dentelles... Or, l'auditoire, et le concert, le ciel, les marronniers, le parfum mélangé des sachets et des cigarettes, — tout cela me mettait l'âme en un malaise singulier, un trouble d'intimidation devant quelque chose de banal et de mystérieux à la fois, comme une vision brouillée de gloire et d'amour... Et j'avais, encore une fois, le désir fou de n'être plus là, de m'en aller vite, et très loin, d'être seul...

Neurasthénie, diront les médecins. — Je n'y contredis pas ; mais si ce qu'on appelle « neurasthénie » n'est qu'une exaltation de la sensibilité profonde, elle éclaire de lueurs bien inattendues le sentiment esthétique, en somme bien obscur. — Depuis, lorsque j'ai su raisonner sur mes impressions, une évidence s'est imposée à moi : c'est qu'il existe une *panique* du beau, du sublime, et

même du joli, du gracieux, « horreur » sacrée des temps héroïques, appréhension admirative qui créa les faunes, les hamadryades, les fées; — aujourd'hui, à nos époques de sécurité banale et de vie factice, effarouchement, chez les plus délicats, des choses qui, d'une façon trop ample, ou trop aiguë, remuent la fibre sensitive et secrète ; trouble causé par le signe d'une félicité, peut-être périlleuse ; intimidation suscitée par une puissance non familière, que ce soit la vague sonore ou le trille d'un rire féminin.

*
* *

La vague sonore... ceci me ramène à mon premier concert d'orgue, à l'église. Hélas ! faut-il que, depuis, mes premières et plus graves initiations religieuses aient été gâtées, — au moins *énervées*, en quelque manière, par la fausse grâce et la louche miévrerie des cantiques et des statuettes ! — Avec ce penchant que j'avais aux *synesthésies*, c'est-à-dire à la fusion de sensations différentes mais simultanées, statuettes et cantiques s'unissaient dans un état d'âme fort singulier, qui n'était proprement ni sculptural, ni musical, et se résumait en un malaise, — vraiment inopportun en la circonstance. Bien plus tard, le plain-chant m'a guéri ; j'éprouvai, devant les figures des tympans et des archivoltes de Notre-Dame, comme la saine sensation d'une convalescence ; enfin, je finis par comprendre le *Dilexi decorum domus tuæ ;* j'en saisis l'esprit sous la lettre morte... Mais je garde rancune aux statuettes comme aux cantiques...

*
* *

Libre enfin, libre et hors du collège ! J'étais presque reconnaissant à la maladie qui me rendait au tranquille, intime foyer, où j'avais pu rêver, naguère, où j'allais pouvoir rêver tout mon soûl ! — Je crois volontiers, aujourd'hui, que c'est à dater de ce moment, de cette première minute d'indépendance (j'allais dire d'évasion) que la Musique s'ouvrit à moi. Oui, certes, au jour béni qu'on vint me chercher, avec mon petit paquet d'écolier, pour quitter le collège, *à jamais*, — le bois de Boulogne, que traversait notre voiture, se déroula comme un paradis ; ses arbres tristes, dépouillés, me soufflaient l'odeur du printemps ; j'étais étonné que les

moineaux ne chantassent pas ; et le crépuscule qui tombait humide, me couvrait doucement les épaules, comme ce manteau beige que me mettait ma bonne grand'mère, autrefois, par-dessus ma robe d'enfant, pour sortir!

Délivré, désormais, de l'oppression du régime commun et claustral, comme grisé de solitude et de liberté, je vis la Nature, et le monde, sous un nouvel aspect : mes études particulières, faites à la maison, me laissaient d'assez grands loisirs. Dans de fréquentes et longues promenades, où j'emportais toujours un livre — jamais lu tout entier, ni de suite, je faisais, adolescent délicat et confus, provision de vigueur et d'ordre. Le paysage, avec ses plaines, ses collines, ses cultures, ses bouquets d'arbres, commençait à me suggérer l'idée d'*harmonie*. Ce m'était, inconsciemment, une merveilleuse préparation à la Musique, — à la Musique comprise maintenant dans son esprit, et non plus seulement dans sa lettre. A cet âge, où je travaillais encore en vue du baccalauréat, la notion d'une musique « paysagiste », — ou suggérée par le paysage, et le suggérant à son tour, — n'existait pas pour moi. Je n'avais pas eu l'occasion encore d'entendre la *Symphonie pastorale*.. Mais mon cerveau, tout de même, se débrouillait, s'organisait pour le phénomène sonore. Tout en marchant, sous la voûte des nuages ou celle des verdures, une suite de pensées, très vagues et très émouvantes, se déroulait dans ma tête ; c'étaient des désirs sans objet, de confuses et douces réminiscences, de glorieuses impulsions ou des mélancolies amoureuses... A des élans subits, qui me faisaient presser le pas, et courir même devant moi par la campagne, succédaient des abattements dont j'ignorais la cause ; alors je descendais m'asseoir au bord d'un ruisseau ; j'en écoutais l'eau s'écouler, monotone et chantante. Et je me sentais le cœur tout gonflé de plaisir et de chagrin à la fois, et sans savoir pourquoi, je pleurais... Puis le ciel, au-dessus de moi, se faisait obscur ; la nuit tombait, inopinée ; les ombres des coteaux et des grands chênes s'allongeaient; elles prenaient des formes étranges. Tel un pâtre grec du temps de mes versions, je croyais apercevoir, à travers les buissons embrumés, comme des traversées furtives de nymphes et des chevauchées de centaures... Et la frayeur panique me saisissant, je pressais le pas...

*
* *

Sûrement, si la Nature m'avait pourvu, comme Beethoven, de ce mystérieux organe d'union entre l'oreille, l'œil et le cerveau, — organe qu'aucun anatomiste, au reste, n'a découvert, — j'aurais composé, de ce que je voyais — et sentais, — des symphonies. — Poète précoce, j'aurais trouvé des mots, et des mesures, pour traduire mon chaos intérieur, et le conformer. — Ou bien, pourvu du don de peintre, ces flots confus qui m'agitaient au dedans, lorsqu'à l'extérieur l'or du soleil, ou le rose vif du couchant, me baignait, — je les eusse canalisés, ordonnés harmoniquement en tableau...

Tandis que, faute de ce rouage intime et profond, de cet instrument organique qui précède tout instrument spécial, artistique, je ne pouvais que souffrir de ma propre émotion, restée sans issue, en attendant que le génie des autres me fût révélé. Ce soulagement ne vint, d'ailleurs, que peu à peu. C'est progressivement et sans méthode préconçue, comme par hasard, que j'explorai le domaine du *beau*, — du beau de création humaine. Cette initiation, qui devait durer toute ma vie, et s'étendre à l'ensemble des Arts, commença de bonne heure, et par le royaume sonore. A dix-huit ans, tout frémissant d'une joie inconnue, je pénétrai d'abord dans le temple de la musique.

*
* *

Ce temple de la musique, il était représenté, au temps où je parle, par le cirque du boulevard des Filles-du-Calvaire. Oui, ce fut dans cet hippodrome où galopaient en rond, le soir, des chevaux montés par des écuyères crevant des cerceaux au passage, que je vins écouter, vers 1860, des symphonies de maîtres allemands, jugées sérieuses et sévères... Dix années de suite, j'avais ignoré ces concerts, organisés par un petit homme à grande barbe blonde qu'on appelait Pasdeloup. Je ne savais pas que cet ancien pianiste, devenu chef d'orchestre, avait conçu le projet téméraire d'intéresser les Parisiens à la musique pure et classique ; que cette audace avait été couronnée de succès, d'un succès franc, immédiat, et que, chaque dimanche, trois mille mélomanes processionnaient au long du boulevard pour suivre ces rites jusque-là réservés au Conservatoire...

Averti par un camarade, initié déjà, je pris le chemin du cir-

que, à mon tour. — Et depuis lors, pendant dix ans, pas un dimanche ne se passa sans que je vinsse m'asseoir, dans une allégresse émue, attentive, sur ces gradins dénués de confortable. L'acoustique de cet hippodrome, aménagé sommairement pour des jeux sonores, était médiocre ; l'atmosphère, lourde, avec des relents d'écurie. La piste, parquetée, recevait pour cinq francs les mélomanes riches ; les fortunes moyennes occupaient les gradins du bas ; et comme toujours, les prolétaires — c'étaient ici les professeurs de piano *courant le cachet* — prenaient possession des sommets pour 75 centimes, étaient les hôtes du paradis... Eh bien ! malgré tout, cette salle de concert était admirable. D'abord, sa forme rayonnante et résolument concentrique favorisait la convergence des spectateurs — plutôt *auditeurs*, — au centre idéal, à l'orchestre... Je dis *idéal*, car les instrumentistes n'occupaient point la piste, mais se groupaient dans un secteur. — N'importe ! On pouvait penser à notre système solaire, dont le foyer n'est pas moins généreux, étant excentrique. Et d'ailleurs cette forme d'arène, plus simple et grandiose que l'amphithéâtre, ne s'accommodait-elle pas mieux aux représentations abstraites de la symphonie ? Car elle allait nous figurer, la symphonie, d'une façon tout idéale, il est vrai, les *Jeux olympiques* anciens, dans ses *scherzi*, ses *allegros* fougueux et mesurés, même ses *andante*... Certes, elle dépasserait ce niveau, nous élèverait même incroyablement au-dessus ; elle symboliserait surtout, cette musique pure, les gestes intérieurs de l'âme et l'exercice de la pensée pure. Mais j'allais apprendre, en ce palestre ennobli, spiritualisé, l'existence du lien qui relie nos actes sublimes aux infimes, et *l'eurythmie* me serait révélée, qui — des belles pensées, dégage les beaux essors, — et fait jaillir, réciproquement, de ces essors visibles, la pensée noble, immatérielle.

Pour le moment, incapable d'embrasser de tels horizons, je m'asseyais, joyeux, à ma stalle, écoutant les violons s'accorder, dans une rumeur de foule impatiente, et dévorant des yeux mon programme, où figuraient, en tête, ces cinq noms :

Haydn, — *Mozart*, — *Beethoven*, — *Mendelssohn*, — *Schumann*. — Un nouveau monde allait s'ouvrir à moi...

Maurice Griveau.



L'HYGIÈNE DU VIOLON

(SUITE ET FIN)

IXe CAUSERIE

Quel est l'artiste ou l'amateur auquel il n'est pas arrivé, au moins une fois dans son existence, de sacrifier avec obstination des sommes plus ou moins importantes à la restauration d'un antique, espérant quand même, malgré les insuccès, arriver à rendre la santé à un violon décrépit, véritable invalide de l'art, parfois estropié, devenu réfractaire à tout remède, et pour qui le remède même devenait pire que le mal? Journellement consulté au sujet d'un instrument ancien, je me trouve presque toujours, lorsqu'il s'agit d'une transaction récente, en présence d'un problème complexe. Une fois, l'objet a été vendu par un marchand de profession, lequel, quoi qu'il puisse arriver, a su établir une quittance le mettant à l'abri de la loi si injustement dure à l'égard du vendeur inexpérimenté. Une autre fois, le mécontent détient l'objet d'un profane qui le lui a vendu avec la meilleure foi du monde. Souvent, c'est l'acheteur qui a cru acquérir un instrument de grande valeur au détriment de son détenteur, et s'est gouré lui-même. Une autre fois encore, l'instrument est parfaitement sain, mais il a cessé de

plaire à son nouveau possesseur qui lui découvre tous les défauts imaginables, et enfin presque toujours je suis devant un homme déçu, qui s'en prend à tout et à tout le monde... lui seul excepté.

L'acheteur est toujours trompé par sa faute. Dépourvu des connaissances spéciales, ignorant les limites de son droit, il achète sous l'influence d'un engouement momentané et irréfléchi et dans l'ensemble des transactions qui se font, il arrive ceci : pour un qui par hasard a eu la main heureuse, et est tombé sur un bon instrument qu'il sait apprécier, il en est cent qui ont fait une mauvaise acquisition, dont au bout d'un temps plus ou moins long ils cherchent à se débarrasser. Combien alors changent le cheval borgne pour l'aveugle, et paient encore un bon prix cette nouvelle transaction ! Il en est qui passent leur vie à ces tentatives ruineuses et décevantes. Je ne parlerai pas des quelques dont l'ouïe n'a pas de conviction, et qui finissent par trouver leur instrument, si mauvais soit-il, supérieur à tous les autres.

Je vais essayer d'indiquer les précautions à prendre à l'achat d'un antique, et sans prétendre donner par là les connaissances que l'expérience et les années permettent de posséder, j'espère établir les éléments précis d'une question sur laquelle on n'a généralement que des idées très vagues. Il s'en dégagera un enseignement moral et pratique à la fois, établissant la base positive et définie de toute transaction en matière de lutherie, seule condition de sécurité pour les deux parties contractantes.

La santé plutôt précaire des antiques violons n'est pas un mal moderne. Ils étaient bâtis pour vivre presque éternellement, et ils succombent plutôt sous les mauvais traitements que sous les injures du temps. Les instruments bien conservés et restés bons en sont la preuve irrécusable ; mais dans l'ensemble, la décadence physique des Crémone avait déjà commencé il y a plus de cent ans, et faisait dire non sans amertume à l'abbé Sibire : « La lutherie est peut-être le seul métier au monde où le vieux soit constamment plus estimé que le neuf et l'entretien plus difficile que la bâtisse. »

Depuis, combien de ces malheureux furent détériorés par des accidents de toutes sortes, mal parfois aggravé par les réparations maladroites ! Combien d'autres, préservés par la Providence du traumatisme accidentel, se virent amaigrir à coups de rabots par

ordre d'un possesseur, pour reprendre ensuite leurs épaisseurs normales, en passant dans d'autres mains, grâce à une espèce de prothèse qui s'appelle *doublure* en lutherie ? Faut-il encore citer ceux qui, oubliés des humains, reposant à l'abri dans des greniers hospitaliers, ont senti leurs flancs impitoyablement rongés par les vers ennemis de tout instrument inactif ?

En résumé, il reste peu d'instruments qui n'aient pas trop souffert, et le nombre de ceux qui n'ont pas souffert du tout est forcément plus restreint ; encore parmi ces derniers, en est-il qui ne furent pas assez robustes pour résister à la nervosité brutale de certaines mains acharnées à vouloir en tirer un son invraisemblablement volumineux, et s'éteignent doucement dans leur glorieuse vieillesse.

Du temps de l'abbé Sibire, l'acheteur éclairé mettait une certaine coquetterie à rechercher un instrument possédant encore sa barre d'origine ; c'était pour lui une première garantie sur laquelle il pouvait fonder tous les espoirs. Il ne saurait être question de rencontrer maintenant de tels instruments, et celui qui désire se rendre acquéreur d'un antique, doit s'armer de plus de modestie, et aussi de plus de prudence que dans ces temps éloignés.

L'acheteur ignore presque toujours que lorsque le marchand spécialiste vend un instrument, il n'est question que de l'authenticité et jamais de la qualité. Si vous l'interrogez à ce sujet, il vous répondra très justement que la qualité sonore est affaire d'appréciation, et qu'elle ne saurait être l'objet d'une transaction commerciale proprement dite. Il sait fort bien qu'en cas de contestation en vue de résiliation de marché, les tribunaux valideront toujours la vente, si l'authenticité est reconnue, que l'instrument soit bon ou mauvais. En un mot, le marchand vend sa garantie, c'est-à-dire son prestige. Cela est si vrai, que dans la pratique, l'expertise d'un marchand a une valeur proportionnelle à sa réputation et à l'importance de son commerce, alors que les expertises de tous les marchands devraient avoir une valeur égale.

Il importe donc à l'acheteur désireux de savoir ce qu'il acquiert en dehors du nom d'auteur, de connaître toutes les particularités matérielles qui donnent à un antique le plus grand nombre de

chances en sa faveur, comme aussi toutes les avaries plus ou moins bien masquées par le maquillage, et qui font mal préjuger de son avenir.

Toute tare enlève à l'instrument une partie de sa valeur marchande proportionnellement à son degré de gravité. Il est néanmoins des tares qui intéressent uniquement la valeur marchande et n'ont aucune influence sur la qualité du son. La distinction en est trop facile à établir pour nécessiter une classification.

Nous voilà donc en présence d'un antique. La première chose dont nous nous inquiétons est de savoir s'il est homogène, c'est-à-dire si toutes les parties qui le constituent sont du même auteur, et ont été assemblées par lui en vue de créer cet instrument.

Du jour où les antiques commencèrent à être recherchés, une industrie nouvelle prit naissance, et depuis un siècle elle n'a fait que croître en raison directe de la demande comme cause et de la rareté comme conséquence. Cette industrie consiste à réunir les débris de plusieurs instruments anciens, et à les ajuster ensemble pour en créer un nouveau, anonyme, que l'on baptise suivant sa ressemblance avec telle ou telle marque. Il est de plusieurs paroisses, comme aurait dit ce bon abbé Sibire, mais qu'importe, on peut le garantir antique.

Supposez maintenant que l'on arrive à ajuster des débris provenant de deux Stradivarius n'ayant plus aucune valeur individuelle, et ne pouvant plus être restaurés, on aura créé un nouveau Stradivarius, que l'on pourra garantir tel, et donné, par conséquent, une valeur immense à des épaves.

Beaucoup de violons ont perdu leur tête d'origine, et cette dernière est remplacée par une tête moderne sculptée plus ou moins heureusement dans le style voulu, ou par une tête ancienne mais provenant d'un autre auteur, ou enfin par une tête de l'auteur mais ayant appartenu à un autre instrument. Il arrive aussi fréquemment qu'une partie du corps soit remplacée. Une éclisse, la table en partie ou en totalité, à l'intérieur les contre-éclisses, les tasseaux, etc. Quoi qu'il en soit, l'homogénéité parfaite d'un antique est chose plus rare que l'on ne pense, surtout lorsqu'elle concorde avec l'absence des autres tares que nous allons examiner.

Un préjugé assez répandu dans le temps voulait qu'un antique, pour être digne de respect, fût orné de cassures, et d'aucuns attribuaient à de telles cicatrices la cause de la belle sonorité de ces vétérans de l'art. Point n'est nécessaire d'insister sur de semblables naïvetés. Un instrument exempt de cassures sera toujours le plus recherché ; mais comme ce genre de rareté ne se rencontre plus guère, il faut se faire une raison, et choisir entre tous les maux le moindre. Les cassures les plus mauvaises sont celles qui se trouvent soit sur la table, soit sur le fond, à l'endroit où porte l'âme. La raison en est facile à comprendre : l'âme, sous la pression du chevalet, aura toujours une tendance à faire rouvrir ces blessures. La stabilité de l'instrument sera détruite, et la tranquillité de son possesseur à jamais troublée. Pour y remédier, le réparateur a recours à un de ces moyens héroïques dont j'ai déjà parlé, et, ne se contentant plus de rejoindre les deux parties avec un peu de colle, il met ce que l'on appelle une *doublure*. Par l'abus du doublage, un instrument n'est plus lui-même que dans sa forme extérieure. Tout l'intérieur peut être marqueté ainsi d'éléments étrangers : *pièce d'âme*, dans le cas dont il vient d'être question ; *doublure d'estomac*, lorsque la table est trop faible, soit qu'elle provienne d'un bois trop mou, soit qu'elle ait été amincie par un réparateur vandale ; *doublure des bords*, lorsque, par suite de détablages nombreux, les bords sont complètement usés ; *doublure du fond*, pour donner de la force à un instrument qui en est dépourvu, etc., etc.

Le mal contraire à ces réparations rarement efficaces se trouve dans les instruments dont les épaisseurs ont été diminuées, soit par caprice de leurs possesseurs, soit par ignorance du réparateur. Dans ce cas, une doublure est indiquée, pour rendre les épaisseurs, sinon la souplesse à l'instrument ; mais souvent le vendeur prudent préfère le laisser tel quel, parce que personne ne *voit* qu'un instrument a été aminci, bien peu l'*entendent*, et de ce fait l'instrument, pouvant passer pour vierge de réparations, représente une bien plus grande valeur marchande.

Les réparateurs ont la manie de vouloir sans nécessité refaire les voûtes de tout instrument qui leur tombe sous la main. Dans ce cas, il est soumis à une véritable question extraordinaire. Sous

la pression formidable qu'on fait subir à la table, les fibres du bois sont brisées, le vernis broyé, et comme résultat final une boursouflure incohérente remplace des voûtes autrefois calculées avec soin, exécutées avec prudence, et qui désormais sont faussées pour toujours. Une mixture fait revenir le vernis, et lui rend une apparence qui ne trompe pas le connaisseur, et jamais plus, de ses flancs martyrisés, ne sortira la voix mélodieuse et pure que lui avait insufflée son créateur.

J'ai précédemment parlé d'instruments qui ne tiennent pas l'accord par suite de la faiblesse de la table. Pour offrir au client un instrument atteint de ce mal, on lui fait subir ce soi-disant remontage des voûtes, comme on fait absorber de la digitale au cheval poussif, quelques jours avant de le présenter. L'effet de ce maquignonnage est de courte durée, et combien d'acheteurs sont ainsi enrossés !

Les *ff* sont souvent, au moyen d'une réparation délicate, placées plus haut ou plus bas, suivant le cas, pour les mettre au diapason actuel, ainsi que je l'ai expliqué dans la causerie où il est question du diapasonnage.

Il arrive aussi que les éclisses, trop souvent rabotées par suite de détablages nombreux en même temps que malheureux, ont dû être remontées pour revenir à la hauteur normale. Tout cela n'est guère favorable à la bonne sonorité. Quant au vernis, à ce précieux enduit, si beau et si nécessaire, il est des instruments où l'on n'en rencontre que quelques traces, tout le reste n'étant qu'une succession de maquillages consécutifs à une succession de réparations.

La question des étiquettes, quoique d'importance moindre, offre cependant un certain intérêt. Dans l'antiquité on cherchait déjà à augmenter la valeur des objets d'art, en les signant de noms plus illustres, ou plus en vogue que ceux de leur auteur. C'est ce qui faisait dire à Cicéron indigné :

Odi falsas inscriptiones statuarum alienarum.

Sans remonter si haut, et pour rester dans le domaine instrumental, un livre récent cite à ce sujet un document fort curieux et datant de loin.

En 1685, un an après la mort de Nicolas Amati, un violoniste italien nommé Tomasso a Vitali, qui fut le maître du violoniste français Senaillé, fit une demande en justice au duc de Modène. Le but de sa revendication était d'obtenir réparation d'un de ses compatriotes qui lui avait vendu comme Nicolo Amati, et portant son étiquette, un violon dont Francesco Rugieri, dit « Il Pero », était l'auteur.

Celui qui acquiert pour son propre usage se trouvant seul intéressé à connaître exactement la nature de son acquisition, il est nécessaire qu'il exige du vendeur un résumé de l'état de l'instrument comme suit :

1° Garantie d'authenticité.

2° L'instrument est homogène dans toutes ses parties ou non. Dans ce dernier cas, quelles sont les parties étrangères ?

3° Nomenclature des cassures.

4° L'instrument a ou n'a pas de doublures. Si oui, lesquelles ?

5° L'état du vernis.

6° Tient-il l'accord ?

7° L'étiquette se rapporte-t-elle bien à l'auteur et correspond-elle à la date de fabrication. (Ceci est important pour les Stradivarius par exemple, dont la valeur et la qualité varient suivant les périodes.)

L'acheteur, une fois éclairé sur tous ces points, pourra seulement s'occuper de la qualité sonore. A ce sujet, il n'aura plus besoin de la garantie qu'on ne peut lui donner. S'il s'en rapporte à lui seul, en suivant les règles établies dans les précédentes causeries, s'il ne consulte que son propre goût, s'il écarte tout intermédiaire, il est certain de n'être jamais trompé.

Lucien Greilsamer.

Fin



ESSAI SUR L'ÉTAT
de la musique en Angleterre
AUX XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Le 30 avril dernier, la fondation J.-S. Bach, instituée et dirigée par le violoniste Charles Bouvet, consacrait à la musique anglaise aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles le programme de sa quatrième séance.

Comme corollaire à cet intéressant concert, notre collègue, M. Ch. Bouvet, a fait à la Société internationale, le 15 mai, une communication sur le madrigal anglais aux XVIe et XVIIe siècles.

Les deux notices que nous publions ont été lues en manière de préambule à la très remarquable audition d'airs à voix seule et de madrigaux anglais de Ph. Rosseter, Th. Campion, J. Mundy, J. Wilbye, Th. Vautor, H. Lichfield J. Dowland et Th. Bateson, fort bien chantés par Mlles Ch. Lund, H. Brown Read C. Purdy ; MM. G. Harris et Ch. Bowes, avec accompagnement de harpe-luth (système Lyon) (Mlle R. Lénars) et de basse de viole (M. E. de Bruyn).

On se fait, en général, une assez fausse idée de la musique anglaise ; à part Hændel, pour qui d'ailleurs l'Angleterre n'était qu'un pays d'adoption, la Grande-Bretagne semblerait n'avoir produit aucun artiste digne d'intérêt.

En fait les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles représentent, au contraire, pour l'Angleterre une période d'extrême activité musicale.

Un enseignement sérieux, dirigé par des maîtres éminents, donnait aux jeunes musiciens une technique profonde et une connaissance absolue des différentes branches de leur art. On vit

alors se répandre, non seulement à Londres mais sur le territoire entier de la Grande-Bretagne, toute une pléiade de compositeurs et d'organistes du plus haut mérite.

Les souverains qui régnèrent successivement à l'époque dont nous nous occupons : Henri VIII, Edouard VI, les reines Marie et Elisabeth, ainsi que Charles Ier et Charles II, entretenaient de leurs deniers une chapelle particulière et s'intéressaient à ce point à l'art et aux artistes que l'on vit, en 1596, la reine Elisabeth proposer John Bull pour remplir les fonctions de professeur de musique au Grescham College.

L'exemple royal était suivi par la société cultivée, et surtout par les lords qui tenaient à honneur de constituer et de subventionner des corps de musique spécialement attachés à leur personne.

Au début de cette période, c'est-à-dire pendant le XVIe siècle et la première moitié du XVIIe, les œuvres des musiciens italiens, flamands, allemands et français étaient sinon inconnues, du moins fort peu connues en Angleterre, aussi la musique de ce temps présente-t-elle une fraîcheur, un charme tout particuliers ; on peut dire qu'alors se constitua une école vraiment nationale. Ce n'est qu'ensuite, lorsque de nombreuses éditions répandirent partout les compositions des auteurs continentaux, que l'influence de ces maîtres se fit sentir dans les productions anglaises ; cependant il semble qu'en traversant le détroit l'art ait pris une physionomie différente, si différente même que l'apport étranger disparaît à peu près complètement, et laisse pour ainsi dire toute la place à l'originalité nationale.

A notre avis, les musiciens anglais s'étaient surtout assimilé les procédés contrapuntiques continentaux, mais en mettant ces procédés au service d'impressions puisées dans la nature de leur pays et de sentiments propres à leur race et à leur culture.

Les chants populaires de l'Ecosse et de l'Irlande paraissent être la source à laquelle l'art primitif anglais a puisé son originalité.

Ce sujet demanderait toute une étude ; nous tâcherons un jour de la lui consacrer.

C'est surtout à la musique religieuse vocale et à la musique d'orgue que les artistes anglais ont apporté le tribut de leur

talent ; la quantité de messes, psaumes, motets, hymnes et antiennes que l'école anglaise des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles nous a laissés est innombrable.

La musique profane fut également très cultivée au XVIe siècle en Angleterre, où le madrigal s'est maintenu jusqu'à nos jours grâce à la Madrigal Society de Londres (fondée en 1741).

Cependant, si la musique vocale était en faveur, la musique instrumentale ne fut jamais négligée ; on reste confondu devant l'énorme production de pièces pour le harpsichord (clavecin), la virginal (sorte d'épinette), de sonates pour violon et basse, pour deux violons et basse, etc., etc.

Quant à l'art dramatique, à part quelques essais de farces qui semblent plutôt se rapprocher de la forme opéra comique que de celle de l'opéra, les tentatives faites dans cet ordre d'idées sont peu heureuses ; il était réservé au génie de Henry Purcell d'abord d'introduire les instruments autres que l'orgue dans la musique d'église, ensuite et surtout de créer l'opéra anglais, auquel il eut l'honneur de donner sa forme définitive.

* * *

Une étude du *madrigal anglais* aurait été tout à fait à sa place ici : j'y ai cependant renoncé, préférant, pour aujourd'hui, vous faire entendre de la musique et reporter à une date ultérieure un travail spécial sur ce sujet.

Je me bornerai à rappeler, le plus succinctement possible, les origines et la brillante carrière du madrigal.

On fait dériver le mot Madrigal de *mandra* (troupeau) et de *gal* (mélodie), et c'est aux troubadours provençaux que reviendrait l'honneur de l'invention de cette forme artistique qui, par ses diverses transformations, devait être si féconde pour l'art musical.

A son aurore, le madrigal était donc une mélodie pastorale (à plusieurs voix, bien entendu).

Plus tard, dans la première moitié du XVIe siècle, le madrigal, écrit pour trois, quatre, cinq et même six voix (de préférence à cinq voix), sur des paroles profanes, souvent même fort galantes,

le madrigal, dis-je, devint une adaptation de la chanson populaire, mais rehaussée par l'art puissant et savant du contrepoint.

Le madrigal, d'abord uniquement vocal, se transforma rapidement ; bientôt les instruments vinrent renforcer les voix et même se substituer à elles ; les luths, théorbes, violes, cornets et trombones prirent la place de ténors, de soprani ou de basses absentes ou faibles.

Souvent même un madrigal ne s'exécutait que sur des instruments.

Les compositeurs prirent leur parti de ces substitutions ; bien plus, ils les mirent à profit, et l'on vit naître ainsi le *concert de chambre.*

Cette tendance conduisit, peu à peu, à la *symphonie d'orchestre.*

On eut aussi, bien vite, l'idée d'arranger pour le luth les madrigaux les plus en vogue, en gardant toutefois une des parties chantées, de préférence le *superius*, tandis que les autres s'exécutaient sur l'instrument en question.

De ce fait voici créé l'*air à voix seule.*

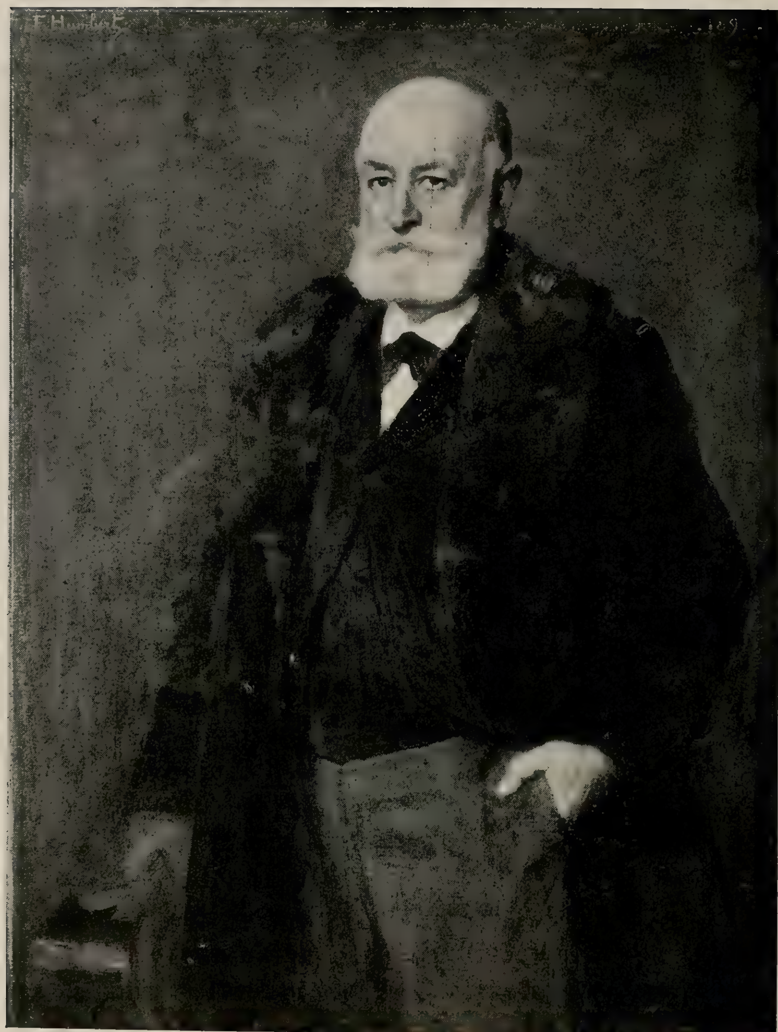
Les premières tentatives de musique scénique ne furent, tout d'abord, qu'une succession de madrigaux à une ou plusieurs voix avec accompagnement de luths, théorbes, violes, flûtes, hautbois, bassons, cornets et trombones.

C'est ainsi que le madrigal fut à la fois le point de départ de la musique instrumentale pure (*quatuor à cordes* et *symphonie*), de la monodie accompagnée (*air à voix seule*) et l'*ancêtre de l'opéra*.

Un des musiciens qui paraît avoir le plus contribué à la vogue extrême de la forme madrigalesque est le compositeur néerlandais Jacques ou Jacob Arcadelt, né à la fin du XV[e] siècle ou plutôt au commencement du XVI[e], maître de chant au Parvisium de la Chapelle pontificale de Rome, puis chantre, et enfin abbé camerlingue de cette même chapelle.

Son premier livre de madrigaux, publié à Venise, en 1538, n'eut pas moins de *quatorze éditions.*

Charles BOUVET.



AUGUSTE DURAND

(1830-1909)



AUGUSTE DURAND

(1830-1909)

Ce n'est pas seulement un grand éditeur de musique qui vient de disparaître : c'est un éditeur musicien, de goût, de race et de métier. Son père était professeur de musique au collège Rollin ; c'est là qu'Auguste Durand acheva d'excellentes études classiques avant que d'entrer au Conservatoire. Il y fut élève de Bazin et de Savard pour l'harmonie, de Benoit pour l'orgue, et, lorsqu'il en sortit, fut choisi comme organiste à l'église Saint-Ambroise, d'où il passa à Sainte-Geneviève, puis à Saint-Roch, enfin à Saint-Vincent-de-Paul, où il resta près de douze années, révélant aux fidèles les graves beautés de Bach et de Hændel. Il composait aussi, non sans succès, et certains de ses ouvrages, la *Chaconne*, la *Valse* en *mi* bémol, ne sont pas près de tomber dans l'oubli.

Cependant, à quarante ans, il renonçait à une carrière si bien commencée, pour servir l'art d'une autre facon : en 1870, il achetait, avec Schœnewerk, la maison d'édition fondée par Flaxland une vingtaine d'années auparavant. Troublés par la guerre et ses suites, les débuts eussent découragé de moins résolus ; les deux associés persévérèrent ; ils réussirent, et n'y eurent pas un mince mérite, car au lieu de flatter, comme tant d'autres, le goût de la multitude, ils surent lui imposer le leur.

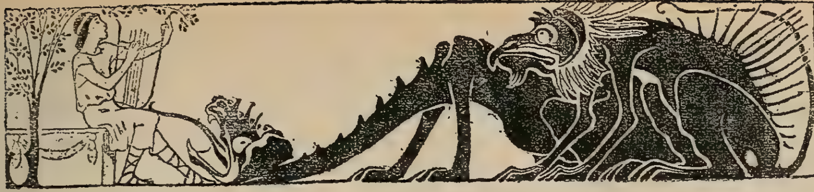
C'était le temps de recueillement et de reprise où quelques géné-

reux artistes essayaient de renouer la chaîne brisée de notre tradition, et de nous rendre une musique française. Le 25 février 1871, la *Société nationale* était instituée, sous cette devise : *Ars gallica*. Camille Saint-Saëns et Romain Bussine avaient pris l'initiative de cette entreprise; César Franck, E. Guiraud, J. Massenet, P. Garcin, G. Fauré, H. Duparc, Th. Dubois et P. Taffanel furent auprès d'eux les ouvriers de la première heure. Auguste Durand avait connu Saint-Saëns à la classe d'orgue du Conservatoire ; il croyait en lui. Il accepta son opéra biblique, *Samson et Dalila*, dont personne ne voulait alors, et devint par la suite son éditeur exclusif : ce fut mieux qu'un contrat : une longue amitié, fidèle, intelligente, discrète en sa sollicitude et délicate en ses attentions, celle même qui a manqué à Beethoven, à Berlioz, et à tant d'autres, victimes de leurs nerfs et voués à la solitude.

Les musiciens qui s'étaient groupés autour de Saint-Saëns reçurent, eux aussi, le meilleur accueil : ainsi Auguste Durand sut dès le début encourager et protéger ce renouveau de notre musique, si laborieux d'abord, si glorieux par la suite. Et, lorsque l'événement lui eut donné raison, lorsque Saint-Saëns, César Franck et Edouard Lalo furent en possession de leur renommée, il ne voulut pas s'en tenir là; persuadé que l'art est dans un progrès perpétuel, il s'attacha toujours à découvrir des talents nouveaux, aidé en cette recherche par son fils, M. Jacques Durand, musicien comme lui. Avec la plus large impartialité, il admit tour à tour Vincent d'Indy, Claude Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel. Aujourd'hui, nos meilleurs auteurs sont assemblés en sa maison; et ses catalogues permettent, à eux seuls, de suivre l'histoire de notre musique depuis trente ans. Les ancêtres n'ont pas été oubliés : François Couperin revit, et Rameau ressuscite, en une édition monumentale, comme l'Allemagne seule en avait produit jusqu'ici.

Ce sont là des services éminents, uniques, qui assurent à Auguste Durand la reconnaissance de la postérité, sans lui privée, peut-être, de plus d'une œuvre admirable. A ceux qui l'ont connu, il laisse le souvenir d'une bonté avisée et charmante, d'un esprit fin, décidé, très orné, et de la plus exquise courtoisie. Et la tradition qu'il a fondée ne mourra pas dans sa maison.

Louis Laloy.



LE MOIS

REVUE DE LA PRESSE

Dans *le Courrier musical* du 1er mai, un excellent article de M. Pierre Lalo à propos *de quelques évolutions récentes de la musique française,* où il étudie le mouvement musical en France depuis 1870.

M. Pierre Lalo prononce quelques vérités très dures à l'adresse des copistes, des imitateurs ; M. Lalo a raison.

D'autre part, M. Lalo a ses prédilections, qui lui font préférer les disciples de Franck aux suiveurs de M. Debussy. J'avoue que la question ne m'intéresse guère, et que des disciples de l'un aux suiveurs de l'autre... mais enfin pourquoi ne pas attendre que les admirateurs-élèves de M. Debussy aient grandi avant de les juger si doctoralement?

*
* *

Le numéro du 1er mai du *Mercure de France* est extrêmement fertile en objets musicaux :

1° M. Emile Henriot y donne un fort bon essai sur *Ernest Reyer écrivain.* Je ne puis moins que d'en citer deux paragraphes, qui sont de l'excellente critique (d'autant moins négligeable, d'ailleurs, que M. Emile Henriot était des amis intimes de Reyer) :

Reyer faisait ce qu'on nomme aujourd'hui de la critique personnelle. Je veux dire qu'il donnait son opinion et jugeait avec ses goûts. Volontiers il dit *je* et il parle de lui, ce qui en général est bien préférable à l'hypocrisie du jugement soi-disant impersonnel, et ici en particulier,

tout à fait délicieux à cause du goût, des souvenirs et des anecdotes dont Reyer prenait plaisir à enjoliver ses feuilletons.

« Je ne m'exagère certes pas la valeur et la portée de mon opinion personnelle ; mais enfin je dois au public mon opinion et pas celle des autres, » écrit-il le 13 septembre 1859.

Il jugeait nettement, clairement, sans préjugés, et seulement occupé à démêler le beau d'avec le laid, le sincère et le faux, l'art et le mercantilisme. Beaucoup plus descriptif que symphoniste, il aimait la couleur, le pittoresque et la clarté. Reyer était un Latin; il n'était même qu'un Latin. Il s'attachait, comme ceux de sa race, davantage à l'expression extérieure des sentiments et à la beauté des formes qu'à des traductions, des transpositions symphoniques d'états d'âmes plus ou moins complexes. Sa critique est, comme sa musique, très littéraire, — plus littéraire que musicale, plus poétique que technique. C'est là, peut-être, qu'est la source de son génie. Il était encore plus poète que musicien, peut-être même plus peintre que poète. Sa vie, son esprit, ses goûts, étaient d'un poète, et si l'expression n'était ridicule, il faudrait dire qu'il avait une âme poétique.

. . . .

Ce qui plaît surtout dans les feuilletons de Reyer, c'est le style. Ses idées, très nettes, très arrêtées, très entières, il les traduisait en phrases courtes, concises, mordantes, d'un ton toujours spirituel, d'une écriture bien à lui, et à la formation de laquelle l'amitié de Théophile Gautier n'avait peut-être pas été étrangère. Qu'on lise, dans les *Notes de musique*, l'*Histoire d'un musicien* et les *Souvenirs d'Allemagne*. Cela est d'un grand écrivain, d'un grand écrivain classique. La phrase est nerveuse, pittoresque, amusante, colorée, vive. Il est à regretter vraiment que Reyer n'ait point écrit ses mémoires. J'espère pouvoir donner prochainement sa correspondance. Il y a là des lettres exquises, des pages admirables...

On ne saurait mieux dire.

2° M. Rouveyre, continuant la série de ses *Visages*, publie un *Vincent d'Indy* raide, sérieux, directorial...

3° M. F. de Gérando, à propos des derniers travaux de Mme La Mara, dispute pour tâcher de prouver que Thérèse de Brunsvik n'est pas « l'Immortelle Bien-Aimée » de Beethoven.

Tant pis pour Thérèse de Brunsvik ! Mais M. Jean Chantavoine, ici même, donne de bonnes raisons pour ne pas croire M. de Gérando.

*
* *

Le Temps a reçu communication d'une lettre (inédite) de Liszt, qu'il a publiée et qui nous donne une fois de plus la preuve du

grand cœur et de la bonté touchante et toujours en éveil de cet artiste aussi noble par ses qualités morales que par son génie. C'était à l'époque (1845) où César Franck, encore tout jeune, — il avait vingt-trois ans, — essayait de se produire comme compositeur. Liszt, ayant eu l'occasion de l'entendre à son orgue, avait été frappé de son talent et résolut de lui venir en aide pour lui permettre de faire connaître son oratorio de *Ruth*, qu'il venait d'écrire. Franck avait besoin d'une salle pour organiser un concert avec orchestre et chœurs, et c'est à cet effet, et pour lui faire obtenir la salle du Conservatoire, que Liszt, lié avec l'excellent peintre Ary Scheffer, lui adressa la lettre que voici, lettre aussi spirituelle que bienveillante, et qui se passe de commentaire :

Mon cher ami,

M. César-Auguste Franck, qui a le tort : 1° de s'appeler César-Auguste, 2° de faire très sérieusement de la belle musique, aura l'honneur de vous remettre ces lignes. Meyerbeer vous a confirmé l'opinion que je vous avais exprimée sur son oratorio de *Ruth*, et le *sincère* suffrage du grand maître me paraît d'un poids décisif.

Ce qui importe maintenant pour ce jeune homme, c'est de se faire jour et place. S'il pouvait y avoir pour les productions musicales comme pour la peinture des expositions annuelles ou décennales, nul doute que mon recommandé ne s'y distinguât de la façon la plus honorable, car parmi les jeunes gens qui suent sang et eau pour arriver à coucher quelques idées sur un méchant papier de musique, je n'en sache pas trois en France qui le vaillent. Mais il ne suffit pas de valoir quelque chose, il faut encore et surtout se faire valoir.

Pour arriver à ce résultat, il y a bien des obstacles et bien des degrés à franchir. Lui, aura probablement plus de peine que d'autres, car, ainsi que je vous l'ai dit, il a le tort de s'appeler César-Auguste, et ne paraît guère d'ailleurs posséder ce bienheureux *entregent* qui fait qu'on se fourre partout. C'est peut-être une raison pour que des gens de cœur et d'intelligence lui viennent en aide, et la noble amitié que vous me portez depuis plusieurs années me fait espérer que vous excuserez ce qu'il peut y avoir d'indiscret dans la démarche que je fais aujourd'hui.

Le but de ces lignes est donc tout simplement :

Que vous ayez la bonté de faire toucher deux mots à M. de Montalivet sur le mérite particulier de M. Franck, et de persuader Son Excellence de lui accorder la salle du Conservatoire pour exécuter son oratorio dans le courant de l'hiver.

Quel que soit le résultat de cette négociation, je vous serai reconnais-

sant de la part que vous aurez bien voulu y prendre et viendrai vous en remercier avant peu.

Tout à vous d'admiration et de sympathie.

F. Liszt.

Nancy, le 12 novembre 1845.

Il y a tout lieu de croire que l'appel de Liszt à Ary Scheffer fut entendu et que celui-ci s'empressa d'agir de façon efficace, puisque Franck obtint la salle du Conservatoire. C'est là qu'il donna en effet, le 4 janvier 1846 (c'est-à-dire moins de deux mois après la lettre de Liszt), la première audition de *Ruth*, dont les *soli* étaient chantés par Jourdan, Herman-Léon (Booz), Mlles Louise Lavoye (Ruth), Moisson (Noémi) et Caut (Orpha).

*
* *

La famille Wagner a encore fait des siennes. Elle a annoncé un recueil de lettres de Wagner, sous ce titre : *Richard Wagner à ses interprètes*. Les moyens employés par la maison de Wahnfried pour se procurer ces lettres n'ont pas toujours été, paraît-il, d'une extrême délicatesse. Mme Lilli Lehmann se plaint, en ce qui la concerne, d'avoir été victime de sa complaisance :

« Il y a environ vingt-trois ans, écrit-elle aux *Munchner Neueste Nachrichten*, je reçus un jour de Mme Cosima Wagner la prière de lui communiquer les lettres que Richard Wagner m'avait écrites. Très éloignée de soupçonner que l'on pût faire un emploi abusif de cette correspondance, j'empaquetai le tout et l'envoyai en communication à Mme Cosima Wagner. Après quelques semaines ou quelques mois peut-être, les lettres me furent retournées. Le 30 novembre 1908, j'eus connaissance de la publication prochaine de la correspondance de Wagner avec ses inprètes, etc. » Mme Lehmann fait connaître alors qu'en réponse à un télégramme qu'elle avait adressé à M. von Gross, elle reçut de Mlle Eva Wagner une lettre qu'elle cite tout au long. Dans cette lettre, Mlle Eva Wagner prétendait que la maison de Wahnfried possède un droit de propriété sur les lettres de Wagner et ne semblait même pas se douter que l'improbité du moyen employé pour se procurer ces lettres suffirait à rendre ce droit, s'il pouvait exister, extrêmement contestable. Elle ajoutait : « Nous avons voulu élever aux artistes qui ont interprété l'œuvre de Wagner, et à vous-même par conséquent, un monument d'honneur très glorieux, et si nous avions omis votre nom, cela aurait été la marque d'une incompréhensible mésestime pour votre personnalité. » Mme Lehmann répond à cette dernière phrase et en même temps aux prétentions des héritiers de Wagner : « La maison de Wahnfried ne

peut, par elle-même, élever un monument aux interprètes qui ont vécu avec Wagner et ont collaboré avec lui. Le respect et l'amitié qui nous animèrent tous, à Bayreuth ou ailleurs, lorsque nous chantions ses œuvres, l'aidèrent puissamment en lui permettant de voir ses créations vivantes devant lui. C'est là notre monument. Peut-être aurais-je, moi aussi, donné mon assentiment à la publication de certaines de mes lettres, si on me l'avait demandé. Cela n'ayant point été fait, je suis obligée de me plaindre de l'action déloyale de la maison de Wahnfried. »

*
* *

Mozart, compositeur à huit ans, tel est le titre d'un cahier de musique qui vient de paraître à Leipzig, gravé pour la première fois. Voici dans quelles circonstances a vu le jour ce recueil de 51 pages comprenant des menuets, allegros, prestos, adagios, et une fugue. Après une brillante série de concerts pendant l'été de 1764 en Angleterre, Mozart dut, pendant une grave maladie de son père, renoncer à paraître en public. Au lieu où la famille s'était réfugiée, à Chelsea, sur les bords de la Tamise, l'enfant profita de ses loisirs pour écrire avec ardeur. Il prépara un petit cahier sur lequel furent notées au jour le jour les petites pièces qui lui venaient à l'esprit. Ce livre d'esquisses, dont l'existence fut longtemps ignorée, a été conservé. Il se trouvait parmi les autographes dont M. Ernest Mendelssohn-Bartholdy fit hommage à l'empereur d'Allemagne et dont la garde a été confiée à la Bibliothèque royale de Berlin.

Mais ce n'est pas l'unique nouveauté pour ce qui touche Mozart :

A Salzbourg, dans le délicieux Salzbourg où les Viennoises se reposent pendant les mois d'été et consentent à écouter les propos les plus verts, a eu lieu le dimanche des Rameaux, sous la présidence du comte G. Kuenberg, la réunion annuelle principale de la fondation internationale *Mozarteum*. Pendant le cours de la dernière année, les fonds recueillis pour la construction projetée d'une Maison de Mozart (*Mozarthaus*) se sont élevés à 4.000 couronnes, ce qui permet de disposer actuellement d'une somme totale de 200.000 couronnes. La perspective d'obtenir une subvention d'État permet d'espérer qu'il sera possible, dans deux ou trois années, de commencer la construction de cette Maison de Mozart. A l'un des prochains festivals qui se tiendront à Salz-

bourg en l'honneur du maître, peut-être dès l'année prochaine, on poserait la première pierre. Un crédit de 15.000 couronnes a été consenti pour faire face aux dépenses d'établissement des plans et aux frais que comportera la concurrence restreinte que l'on veut établir entre les architectes qui se proposeront pour ériger le bâtiment que l'on a en vue d'établir.

D'autre part, le vingt-septième cahier des communications pour les membres de la Société Mozart de Berlin vient de paraître et renferme deux suppléments musicaux se rattachant au vieil opéra *le Barbier de Séville* de Paisiello, qui précéda de trente-six années celui de Rossini. En Allemagne comme en Italie, cet ouvrage reçut du public un accueil des plus favorables. Lorsqu'il fut donné à Vienne, Mozart, qui se trouvait dans cette ville, composa à cette occasion pour l'aînée de ses belles-sœurs un air destiné à faire valoir les ressources de son organe exceptionnel. Cette jeune femme se nommait Josepha Hofer (née Weber) ; elle était assez peu recommandable si l'on en croit Mozart, qui, dans une lettre à son père, résume ainsi sa valeur morale : « C'est une personne fainéante, grossière et fausse, qui en a épais derrière les oreilles. » Cette cantatrice valait pourtant mieux peut-être que ne le ferait croire ce portrait à la plume où percent la malveillance et l'exagération. Dans tous les cas, sa virtuosité vocale était réelle, puisque Mozart composa pour elle, en dehors de l'air dont nous venons de parler, tout le rôle de la Reine de la Nuit dans *la Flûte enchantée*, y accumulant pour lui plaire beaucoup de traits difficiles et de notes suraiguës. Quant à l'air destiné à trouver place incidemment dans *le Barbier de Séville* de Paisiello, il est assez longuement développé ; la publication en a été faite, d'après la partition originale, par M. E. Lewicki, de Dresde. Le second fragment publié par la Société Mozart est un air de basse très intéressant de Paisiello lui-même, tiré de son *Barbier de Séville*. Ces deux airs, regravés aujourd'hui après de longues années d'un oubli complet, sont présentés au lecteur dans le cahier de la Société Mozart avec un article intitulé *les Trois Bartholos*.

Enfin, toujours à propos de Mozart, à l'occasion d'une reprise de *la Flûte enchantée* qui a eu lieu le 18 avril dernier au nouveau théâtre municipal de Leipzig, on a renforcé l'orchestre de deux cors

de basset que Mozart, il est vrai, a bien compris dans sa partition, mais que les chefs d'orchestre des théâtres avaient pris l'habitude, à très peu d'exceptions près, de remplacer par des clarinettes. On a pu ainsi entendre la Marche des prêtres et quelques autres passages du chef-d'œuvre avec le genre de sonorité qu'avait voulu Mozart. Le cor de basset descend jusqu'au *la* au-dessous des lignes en clé de *fa*, et monte jusqu'à l'*ut* au-dessus de la portée en clé de *sol*. Berlioz a écrit dans son *Traité d'Instrumentation* : « Mozart a employé ce bel instrument à deux parties pour assombrir le coloris de l'harmonie dans son *Requiem*, et lui a confié des soli importants dans son opéra *la Clemenza di Tito*. Comme ceux des clarinettes basses, les sons graves du cor de basset sont les plus beaux et les mieux caractérisés. »

Cette avalanche de nouvelles, touchant mon ami Mozart, me réjouit. On s'occupe si peu de lui, à notre époque ! Il faudra attendre, sans doute, que M. Isidore de Lara lui emprunte quelque chose.

*
* *

Berlin devient de plus en plus un centre artistique de la plus haute importance, en même temps qu'une des « places » principales du « marché musical ». Deux vastes entreprises nouvelles y sont signalées presque simultanément :

Les *Signale* annoncent la fondation d'une « Maison d'édition russe » au capital d'un million deux cent cinquante mille francs entièrement fournis par le fameux contrebassiste virtuose M. Sergei Koussewitzky et sa femme. Cette généreuse donation a pour but essentiel de faciliter aux compositeurs russes l'édition de leurs œuvres. Celles-ci seront soumises à l'examen d'une commission artistique de cinq personnes qui décideront sans appel. L'œuvre admise sera gravée et publiée par les soins de la maison d'édition qui paiera à l'auteur des honoraires variant, selon le genre et les dimensions de la composition, de 125 à 7.500 fr., somme à laquelle s'ajoutera ensuite une part du bénéfice réalisé sur la vente. Enfin des auditions publiques des ouvrages édités seront organisées dans un but de propagande. Cela nous vaudra sans doute une véritable invasion de musique russe !

On apprend d'autre part qu'une société s'est formée pour fonder un « Théâtre Richard-Wagner ». Il importe d'abord de ne point se méprendre sur la signification de ce titre ; le théâtre en question ne sera nullement consacré d'une façon plus ou moins exclusive, ou même prépondérante, aux œuvres de Wagner ; il aura, comme toutes les autres scènes lyriques de l'Allemagne, un répertoire très varié, permettant au public d'applaudir les ouvrages les plus divers, depuis *le Crépuscule des Dieux*, par exemple, jusqu'à *la Chauve-Souris*, en retenant au passage des opéras comme *Joseph* de Méhul, ou d'autres de la même école. C'est ce qui a lieu actuellement sur les grandes scènes allemandes, et nul ne s'en plaint. L'entreprise nouvelle s'est placée sous le patronage de personnalités connues, parmi lesquelles on cite MM. Engelbert Humperdinck, Léopold Schmidt et Axel Dalmar. L'originalité du projet consiste en ce fait que tous les bénéfices éventuels doivent faire retour au public. Les statuts s'expliquent sur le côté financier de la tentative dans les termes suivants : « La Société berlinoise d'Opéra poursuit le but de faire représenter pour ses membres associés les œuvres musicales dramatiques et symphoniques sans distinction, et cela dans les meilleures conditions d'interprétation et aux prix les plus réduits. Elle veut contribuer ainsi à répandre dans tous les milieux l'amour de la musique et la compréhension des ouvrages signés de grands noms. Par ces propres moyens la Société fera construire un Théâtre Richard-Wagner qui pourra contenir 2.500 spectateurs assis. Les cotisations annuelles des membres participants seront employées à la fondation de ce théâtre et plus tard à l'amortissement du capital qui aura servi à l'achat du terrain et aux frais de construction. Chacun des membres aura droit d'assister à 25 représentations chaque année sur la simple présentation de sa carte. Ils n'auront à payer pour les autres représentations que des prix variant entre 1 fr. 85 centimes et 5 francs. Le Théâtre Richard-Wagner sera pourvu d'un directeur général et d'un directeur artistique. Il comprendra un personnel variant de 300 à 400 artistes, parmi lesquels il y en aura de premier ordre. » On pense qu'il faudrait l'adhésion de 60.000 membres participants pour assurer l'établissement et la marche régulière de cette entreprise artistique. Quant aux bénéfices qui pourraient se produire plus

tard, lorsque toutes les dépenses auront été payées, ils ne devront profiter à personne et seront réservés à l'amélioration des spectacles. S'ils devenaient considérables, on en profiterait pour diminuer le prix des places.

*
* *

The musical Standard : *Les Œuvres de piano de Brahms*, par Edwin Evans (avril-mai 1909).

*
* *

Au Carnegie Hall de New-York, M. Walter Damrosch, le chef d'orchestre américain, a fait exécuter par les artistes de la Symphony-Society deux fois de suite la Symphonie avec chœurs, qui terminait la dernière séance d'un cycle Beethoven. Après la première audition, un entr'acte a été ménagé, afin de permettre aux personnes peu désireuses d'en affronter une seconde de se retirer discrètement. Très peu quittèrent leurs places, et ce fut, parmi celles qui étaient restées, une sorte d'émulation dans les applaudissements, qui allèrent en augmentant jusqu'au dernier accord. L'orchestre comptait cent musiciens et les chœurs trois cents voix. Les soli avaient été remplacés par un petit chœur de treize voix.

Hans de Bülow avait, lui aussi, fait entendre deux fois de suite la Symphonie avec chœurs dans un concert donné à Berlin, il y a une vingtaine d'années.

*
* *

L'ancienne maison d'édition musicale Spina, de Vienne, annonce la publication prochaine, à un nombre limité d'exemplaires, d'un petit opéra inédit de Joseph Hadyn, *die wüste Insel* (l'Ile déserte), écrit par le vieux maître sur un texte de Métastase, et dont l'arrangement est préparé pour l'Opéra de la Cour.

*
* *

Dans *la Vie musicale* (Lausanne) du 15 avril, un article très raisonnable et honnête sur les programmes de concert et l'éducation du public, par M. Ed. Platzhoff-Lejeune.

*
* *

The Musical Times (1er mai) : *Haydn in England.*

*
* *

Après celui de Mlle Lina Cavalieri, après celui de miss Mary

Garden, voici qu'on annonce le mariage de la grande vocaliste Mlle Selma Kurz. Chose plus grave pour les admirateurs de son talent, elle abandonnerait le théâtre, et les raisons de cette décision sont asssez logiques. Elle les confia, en ces termes, à l'un de nos confrères viennois :

On ne me connaît qu'au théâtre. Je ne sais pas, en dehors de la scène, ce que c'est que la vie. Savez-vous ce que c'est que de se ménager éternellement et de vivre d'après les plus sévères ordonnances ? La veille du jour où je dois chanter, je ne peux pas sortir, je dois rester chez moi et peu parler. Le jour où je chante, c'est pis encore. La représentation finie, je rentre chez moi et je me mets au lit. Le lendemain, je suis fatiguée et affaiblie. Ainsi, voilà trois jours de perdus pour une représentation. Comme je chante au moins deux fois par semaine, ce sont donc six jours de la semaine entièrement consacrés au Hofoper. Je peux rarement aller à un autre théâtre. Combien de fois mes amis m'ont-ils priée, pressée de venir voir un cabaret ! J'en ai presque honte, mais je ne connais pas un seul cabaret viennois. Etonnez-vous donc après cela que j'aspire de toute ma force au bonheur conjugal et à l'intimité du foyer !

Ma foi ! Mlle Selma Kurz a peut-être raison. Et à écouter ses doléances bien viennoises, on préfère un fauteuil d'orchestre obscur aux lauriers de la scène.

*
* *

A la Scala de Milan, pendant la saison dernière, *la Vestale* de Spontini arrive en premier comme nombre de représentations : elle a été jouée seize fois.

Ah ! si M. de Stendhal était de ce monde, comme il aimerait vivre encore à Milan !

*
* *

Dans *la Tribune de Saint-Gervais* (mars et avril 1909), *la Logique du rythme musical*, par l'abbé C. Marcetteau.

*
* *

Dans *l'Occident* de février 1909, les débuts de Mlle Blanche Selva comme musicographe avec une étude sur la 2e symphonie de M. Marcel Labey.

*
* *

Les catalogues d'autographes sont toujours fertiles en révélations inattendues. Le dernier que vient de publier M. Charavay nous en apporte une preuve par une lettre inconnue de Gluck. Un

poète resté parfaitement obscur, et dont le nom — Valadier — serait complètement ignoré sans son accointance accidentelle avec celui de Méhul, avait pris part au concours ouvert en 1783 pour un poème lyrique destiné à l'Opéra. Ce concours avait vu couronner trois ouvrages : *la Toison d'or*, de Chabanon ; *Œdipe à Colone*, de Guillard, et *Cora*, de Valadier. De ces trois ouvrages, l'un, *la Toison d'or*, ne vit jamais le jour, et nul n'en entendit parler ; le second, *Œdipe à Colone*, mis en musique par Sacchini, qui en fit presque un chef-d'œuvre, parut à l'Opéra le 1er février 1787 ; et le troisième, *Cora*, qui échut à Méhul, fut représenté sans succès à ce théâtre le 15 février 1791, alors que le jeune compositeur était déjà devenu célèbre par le brusque succès d'*Euphrosine et Conradin*, joué au Théâtre Favart l'année précédente. Mais... Méhul, âgé seulement de vingt ans en 1783 et déjà à la recherche d'un livret à mettre en musique, n'avait pas obtenu du premier coup celui de *Cora*, et ne l'eut que sur le refus de Gluck. En effet, Valadier, ambitieux sans doute pour le poème qu'il était certain de voir représenter à l'Opéra, n'avait pas hésité à l'offrir à l'auteur d'*Alceste* et des deux *Iphigénies*, en le lui envoyant à Vienne. Et voilà ce que nous apprend le catalogue d'autographes dont je parlais, en mentionnant une lettre de Gluck, adressée de Vienne à Valadier à la date du 1er mai 1785, et qu'il analyse ainsi : — « Il est très touché de l'offre qu'il lui a faite, mais il se déclare incapable d'entreprendre un ouvrage, quel qu'il soit, exigeant de l'application. Il fait des éloges du livret de *Cora*, mais il le retourne à son auteur. » Après cette déception, Valadier offrit-il encore son poème à un compositeur connu avant de le confier définitivement à Méhul ? Toujours est-il que celui-ci, nous le savons pertinemment par la lettre de Gluck, ne l'eut pas de première main. Et voici qui nous prouve que la biographie d'un artiste est toujours à compléter d'après *le Ménestrel*.

*
* *

La Revue musicale publie un article de M. Edouard Ganche sur *la vie de Chopin dans son œuvre* (1er mai 1909).

*
* *

Le Monde musical s'orne de portraits horribles de virtuoses qui se

sont fait dans la musique des noms obscurs. Je me demande que est le plus affreux de ces héros, je n'ose pas choisir.

Mais dans son numéro du 15 avril, un très sage article de M. Guiramaud sur *le Snobisme et la Mode en musique* me réconcilie avec *le Monde musical.*

*
* *

Le Guide musical a publié dans ses numéros d'avril des *Notes sur la Musique persane,* de M. G. Knosp (histoire, instruments, mélodie).

*
* *

Voici, d'après le *Musical News* de Londres, un aperçu des prix demandés par quelques artistes en vogue, pour chanter à des réunions privées : MM. Caruso, 15.000 francs; Alessandro Bonci, 7.500 francs; Antonio Scotti, 4.000 francs; Carl Jorn. 3.500 francs; Mmes Géraldine Farrar, 7.500 francs; Olive Fremstad, 7.500 francs; Emmy Destinn, 6.000 francs; Louise Homer, 4.000 francs; Marie Rappold, 3.000 francs, etc.

Pauvres gens !

*
* *

Dans *le Ménestrel* du 3 et du 10 avril, une étude de M. Julien Tiersot sur *le Premier portrait de Berlioz,* avec diverses reproductions.

*
* *

Dans la *Revue musicale de Lyon* du 15 avril 1909, je signale à tous les snobs la traduction d'un article de M. Paul Moos paru dans la *Zukunft*, et qui constitue un magnifique et juste éreintement des représentations de Bayreuth.

Dans le numéro du 15 mai, des *Notes sur la Tablature chinoise,* par M. Gaston Knosp.

*
* *

Une étude sur le *Stabat* de Rossini dans *Musica* (Rome) du 4 avril 1909.

*
* *

Dans le *Signale für die Musikalische Welt* du 14 avril, un court essai du Dr Léopold Schmidt sur Hændel.

*
* *

Le Courrier musical publie cette petite statistique qu'il dédie à nos compositeurs modernes :

Bach, en 65 ans, a écrit.	1.102	ouvrages
Beethoven, en 57 ans.	489	—
Brahms, en 64 ans.	538	—
Czerny, en 66 ans.	2.412	—
Diabelli, en 77 ans.	2.585	—
Hændel, en 71 ans.	597	—
Haydn, en 72 ans.	575	—
Liszt, en 75 ans.	955	—
Mozart, en 35 ans.	626	—
Raff, en 66 ans.	610	—
Rubinstein, en 66 ans.	550	—
Schubert, en 31 ans.	791	—
Schumann, en 46 ans.	671	—

*
* *

A l'occasion du centième anniversaire de la mort de Haydn, un éditeur de Munich vient de faire paraître sept menuets du maître qui n'avaient pas encore été publiés. Haydn les avait composés pour être exécutés à Vienne pendant les fêtes du carnaval, en 1792. (*Le Ménestrel.*)

*
* *

La revue spéciale allemande *Musikalisches Wochenblatt*, qui avait fusionné à partir du 1er octobre 1906 avec le journal fondé par Robert Schumann en 1834 sous le titre *Neue Zeitschrift für Musik*, et avait interrompu sa publication pendant ces derniers mois, reparaît à Leipzig, sous la direction de M. Ludwig Frankenstein. Le premier numéro de la nouvelle série est daté du 1er avril 1909.

VIVANT DENON.



Les Concerts symphoniques

DE M. P. BÉLAIEV A SAINT-PÉTERSBOURG

LES NOUVEAUTÉS DE LA MUSIQUE RUSSE

Les *Concerts symphoniques russes*, fondés par M. P. Bélaiev, dont l'histoire est tellement liée avec le développement de la jeune école musicale russe, sont entrés dans leur 22e année.

Ainsi que pendant l'existence de son fondateur, les concerts continuent à servir les intérêts de la musique russe et de ses meilleurs représentants.

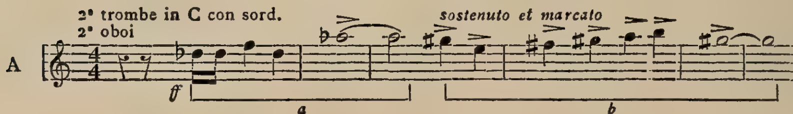
Les trois concerts de cette saison (1907-1908) ont apporté comme auparavant plusieurs nouveautés et d'autres œuvres qui n'étaient pas exécutées depuis longtemps. Toutes, elles présentaient beaucoup d'intérêt, mais je tiens surtout à parler des premières.

La nouveauté la plus sensationnelle, ce furent les fragments de l'opéra de Rimski-Korsakov, *le Coq d'or*, écrit d'après le conte bien connu de Pouchkine, qui porte le même titre. On a exécuté seulement deux fragments de l'opéra, dont la musique permet de conclure à la haute valeur de l'œuvre entière.

Le luxe des couleurs et la fraîcheur d'invention de ces fragments sont étonnants. Il vaut la peine d'en parler plus longuement (1).

L'introduction est composée de plusieurs petits épisodes, pris des motifs de l'opéra même. Elle commence et se termine par un des principaux motifs de tout l'opéra, celui du coq, du caractère de la fanfare, qui se fait entendre sur la trompette avec sourdine et hautbois (*Allegro*) :

Co-co-ri ! Co-co-ri-co
Règne couché sur le dos (A) !



Ce motif se fait entendre à la fin de l'introduction, sur le fond gras des cordes, avec la figuration des premiers violons, et la première partie

(1) Deux fragments de l'opéra *le Coq d'or* de Rimski-Korsakov : *l'Introduction* et *le Cortège nuptial du roi Dodone*, sont édités par P. Jurgenson (Moscou) en partition et maintenant paraît la partition (pour piano et chant), à la même maison.

du motif (la fanfare *a*) se présente en imitation (clarinette, hautbois et flûte), la seconde *b* en renversement (B)

Ob. 8ª Fl. tr.
B Trombe con sord. *ff* *ff* *ff*

Le motif du coq avec son caractère quelque peu insolent, humoristique, provocant, est en plein contraste avec l'épisode suivant : *Lento.* Voici la phrase chromatique de caractère oriental (*cello's* avec sourdine) :

cello con sord.
Lento
C *pp*

Elle parle de volupté et d'amour. C'est la reine de Chemakhâ :

Tu iras vers l'Orient.
Là, tu verras mon royaume
Comme un mirage riant.

Le coloris de l'orchestre devient de plus en plus brûlant. Arrive le moment suprême, où le motif de la reine est entendu en diminution dans le haut registre (flûte et hautbois) sur le fond de l'accord de neuvième mineure en bas (cordes, clarinette) basse, clarinettes, cor anglais, harpe) et immédiatement après sur la même neuvième : tierces majeures descendant par degrés chromatiques (flûtes, célesta, violons) qui donnent à la musique un caractère fantastique (D).

Très spirituel et audacieux !

D Fl. Ob.
Arpa cl. bas
pp

Tout l'épisode est en progression de coloris. Les gracieuses phrases chromatiques de la clarinette solo *à piacere* alternent avec les chromatismes de la clarinette basse et les *glissando* des harpes, qui composent un joli fond au même motif (C) avec les trémolos des cymbales, et qui se répètent plusieurs fois et chaque fois une tierce mineure plus bas.

A cet épisode se rattache immédiatement le suivant (*l'Astrologue ; — Aux spectateurs*) :

D'un vieux conte tous les masques
Revivront joyeux, fantasques.

La musique de cet épisode — *Moderato assai* — n'est pas moins caractéristique et assez ingénieuse, ce qui va bien au type de l'astrologue dans le conte.

Nous entendons en même temps à la basse une gamme descendante par tons entiers (contrebasses, contrebassons), qui se répète en mouvement ascendant, quatre fois plus vite : c'est une série de sons curieuse, qui commence dans les basses (basson, violoncelle) et monte jusqu'au registre élevé (*mi bémol* aigu). Et sur ce fond la flûte, puis le hautbois et la clarinette à l'unisson avec cloches et harpe, donnent en syncope des taches égales.

Fl. pic. Campan. Arpa.

E

Fl. Ob. Viol. Fag. Cello Fag. C. Fag. C. Bas

Cl. C. ingl. Cello

Ces taches, qui ne cessent pas tout le long de l'épisode, symbolisent très spirituellement la divination de l'astrologue d'après les étoiles.

Et vraiment on s'imagine comme il les regarde, et mystérieusement les compte !

Voilà tous les épisodes de l'introduction. Ils ne reçoivent pas beaucoup de développement. Leur combinaison est quelque peu extérieure et montre l'intention du compositeur : avec le matériel thématique de l'opéra, de créer immédiatement chez l'auditeur une certaine impression.

Et il atteint tout à fait ce résultat.

Donc le caractère d'esquisse volontairement donné à l'introduction est à sa place quand l'exécution de l'opéra doit suivre immédiatement. Mais dans l'exécution séparée, cette introduction, très colorée et curieuse par ces détails, laisse l'impression d'une forme inachevée et perd quelque peu.

L'autre fragment est pris dans le troisième acte : *le Cortège nuptial du Tzar Dodone.*

Tout au contraire de l'introduction, c'est un tableau sonore achevé, fort, éblouissant, original et très caractéristique. Nous y rencontrons seulement deux thèmes connus : celui du coq et de la reine de Chemakha.

Les autres sont nouveaux.

Le programme du tableau du cortège est le suivant :

« Des trompettes sonnent, le cortège triompal défile devant le palais. D'abord les musiciens du roi avec des airs importants et fanfarons, puis la suite de la reine de Chemakha, bariolée et bizarre, comme sortie d'un conte oriental. Il y a des personnages qui n'ont qu'un œil au front, d'autres ont des cornes, d'autres des têtes de chiens. Géants, nains, éthiopiens grands et petits, esclaves voilées portant des cassettes et des vaisseaux précieux. Enfin paraissent sur un char doré le roi et la reine ; le peuple se trémousse et pousse des cris d'allégresse. »

Le commencement du cortège est construit sur la pédale de dominante (contrebasse et tremolo des timbales). Les fanfares de l'appel du coq se font entendre de loin (la flûte et le hautbois imitent les trompettes) et font place au motif principal du cortège.

Ce motif s'accroît ; les fanfares se rapprochent de plus en plus.

La sonorité de l'orchestre grandit. Le motif du coq passe aux cordes, en broderie de doubles croches. Le fragment du thème de la reine de Chemakhâ est en contrepoint avec lui (violoncelles, bassons).

G

Cello. Fag. *p*

cresc.

Le *crescendo* amène le ton de sol majeur.

Passent les guerriers :

H

Le thème des guerriers remplit l'orchestre d'une grande sonorité avec les quatre cors de chasse caractéristiques. Il est écrit dans le style des chants de soldats russes, et par le caractère trivial et même la ligne mélodique, rappelle un des thèmes du *Tzar Saltan*. Ce thème, qui nous est présenté paré de la plus riche couleur orchestrale, s'arrête, et fait place au thème oriental (la seconde augmentée caractéristique) qui passe dans les basses (c. bassi, celli, alti, fag, c. fag.) *Staccato* à l'unisson (I).

I

Le thème est suivi des accords *staccato* des instruments à vent dans le registre élevé, ce qui ajoute encore plus de caractère à cette musique, dont le rythme varie par les syncopes des cors. Et les perpétuels battements des timbales achèvent la richesse du coloris. C'est la suite de la reine de Chemakhâ.

Le même thème sonne dans le haut registre (flûtes, hautbois) avec un rythme un peu changé.

Un tableau remplace l'autre. L'orchestre s'apaise un peu et paraît *piano* (flûtes, hautbois) ; le thème court avec les *staccati* caractéristiques par tierces (J).



Le thème est suivi des syncopes des violons, des altos et des cors et des sons intermittents du triangle *piano*.

Tout l'ensemble fait l'impression de quelque chose de petit, maladroit, d'un piétinement sur place, en somme très amusant. Ce sont les nains.

Après les nains marchent lourdement par septièmes (unisson) les géants (K) : contrebasses, violoncelles, altos, cors, bassons, contrebassons. Les pas lourds sont soulignés par les coups de grosse caisse et des cymbales. Cet épisode est très spirituel.



La sonorité de l'orchestre grandit. Immédiatement après les septièmes des géants, sur le fond du thème du coq en doubles croches, exécuté par les violons, passe dans les basses un fragment chromatique du thème de la reine de Chemakhâ. Ainsi qu'auparavant, il descend par tierce majeure (G), mais *fortissimo*, et après le *fortissimo* de tout l'orchestre (*tutti*), revient le thème des guerriers (E). Le thème de la reine de Chemakhâ est en contrepoint avec ce thème tel quel et puis renversé (cor anglais, clarinette, clarinette basse, altos, violoncelles) (L).



Le roi et la reine partent en leur char, entourés de leur suite.

Le thème de la suite de la reine transperce ce magnifique *tutti* qui termine, plein d'effet, le tableau du cortège.

Notre analyse est terminée. J'ai voulu montrer la logique du discours musical chez Rimski-Korsakov, son imagination et sa beauté, son esprit et la riche fantaisie, l'invention intarissable du compositeur à traduire chaque détail de son programme.

Mais l'analyse seule ne suffit pas. Il faut entendre la musique de Rimski-Korsakov, pour apprécier tout le luxe de cette fantaisie où les éléments russes se mêlent avec les éléments orientaux, apprécier la mélodie, l'harmonie, la vivacité et la diversité des rythmes, l'élégance et la richesse de l'orchestration, le goût et le sain humour qui est partout.

Bien entendu, auprès des beautés du *Coq d'or*, toutes les autres nouveautés des concerts Belaïev ont pâli. Mais comme ces œuvres appartenaient aux élèves de Rimski-Korsakov, tous doués, elles méritent quand même attention.

W.-L. Senilov, J.-Th. Stravinski et M.-O. Steinberg : voilà les noms de jeunes auteurs qui ont à peine commencé leur carrière musicale, et déjà ont su attirer l'attention sur eux.

Senilov est sorti du Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1906. Il est l'auteur de deux poèmes symphoniques : *les Canards sauvages*, d'après une nouvelle de Maupassant, et *Pan*, dont le programme est fait par lui-même ; un quatuor à cordes, un quatuor vocal, *le Voile* (Lermontov) et des romances. Toutes ces œuvres ont été exécutées à Saint-Pétersbourg et donnent le moyen de saisir la physionomie musicale de leur auteur. Je m'arrêterai d'abord sur le poème symphonique *Mtziri*, d'après Lermontoff, qui fut exécuté au concert Belaïev. La musique du poème est écrite d'une façon intéressante, mais inégale, au point de vue de l'inspiration autant que du style. L'impression mystique qui s'en dégage est caractéristique pour son auteur. Elle a trop de longueurs et on sent l'influence de Richard Wagner.

La personnalité se manifeste dans l'harmonie audacieuse et cherchée, dans la manière de traiter l'orchestre, qui est sonore et coloré. Le dessin mélodique n'a pas de relief et ne paraît pas être le fort de M. Senilov.

Mais sa musique montre son goût personnel, éloigné du banal. Il est un des rares parmi les jeunes compositeurs russes qui cherchent de nouvelles voies dans leur art. Il est attiré surtout par la musique à programme. Il y voit l'avenir de l'art. La forme de la symphonie ne lui suffit pas, gênant sa fantaisie poétique. Il n'est pas seulement musicien, mais aussi poète, ce que démontre l'idée et le programme de son poème symphonique *Pan*, où il a voulu chanter la beauté de l'ivresse de la vie que les Grecs ont attribuée à Pan. Il cherche à créer des formes

entières et non des esquisses, et la logique du développement musical est profondément liée avec la logique et l'idée du programme.

L'autre auteur, encore plus jeune, Igor Stravinski, est le fils du célèbre chanteur Théodore Stravinski, qui a longtemps chanté au Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg et créé beaucoup de rôles dans les opéras russes.

Le jeune Stravinski a été un élève particulier de Rimski-Korsakov. Il est l'auteur de la symphonie en *mi bémol majeur* qui fut jouée l'hiver passé à un des concerts de l'orchestre de la Cour, et de la suite *la Bergère et le Faune,* pour orchestre et mezzo-soprano solo, exécutée aux concerts Belaiev.

La suite paraît beaucoup plus personnelle que la symphonie, où on remarque les influences de l'école allemande jusqu'à R. Wagner et de l'école russe, surtout Borodine, Rimski et Glazounov. Le texte est pris d'une poésie de Pouchkine, imitation de Parny, écrite dans la jeunesse du poète, et qui manque de profondeur, mais est en revanche très fraîche et gracieuse. La jeune bergère est poursuivie par le sauvage habitant des forêts, le faune, et elle se sauve de lui, en se jetant dans la rivière. Le compositeur a pris trop au sérieux les vers de Pouchkine.

Le caractère pastoral aurait peut-être mieux convenu à ces vers. Les trois parties de la suite : *la Bergère*, *le Faune* et *la Rivière,* ont développé sans longueur tous les détails du texte. C'est l'orchestre, flexible et obéissant, qui dessine tout cela. Il y a du goût. L'harmonie est intéressante. Pour la partie vocale, elle est écrite d'une façon irréprochable au point de vue de la déclamation : la prosodie du vers, les pauses, le mouvement de la mélodie montant et descendant, les *crescendo* et *diminuendo,* répondent tout à fait au texte. Mais quand même la partie vocale manque de relief. Elle est écrite dans le médium de la voix et n'est pas avantageuse pour la chanteuse.

Dans l'ensemble, la suite ne manque pas de pages intéressantes ; elle fait remarquer son jeune auteur, dont le talent va encore se développer davantage.

Il faut mettre un peu à part des deux précédents M. Maximilien Steinberg, qui est sorti du Conservatoire de Pétersbourg au printemps de 1908, avec la petite médaille d'or. Il a reçu en outre la prime du Palais Michel, 1.500 roubles. Ses œuvres ont été jouées pendant qu'il faisait ses études au Conservatoire.

A Pavlovsk on a joué sa *Suite de ballet.* Aux concerts Belaïev de l'année 1906-1907 on a exécuté ses *Variations* pour orchestre. Aux concerts des élèves, au Conservatoire, on a exécuté un quatuor à cordes en *la majeur,* joué ensuite aux *Soirées de musique contemporaine.*

C'est la symphonie en *ré majeur* que nous avons entendue. Elle

démontre un solide métier et se rapproche des classiques, Haydn, Mozart, moins de Beethoven.

L'influence de Mendelssohn et de Schumann et Brahms est sensible, surtout celle des professeurs de l'auteur : Rimski et Glazounov. Il a le sens de la forme, qui est toujours achevée, élégante et plastique. La pensée est claire et logique. La ligne mélodique est intéressante, jolie, les harmonies sont riches, sans être trop recherchées. On sent un goût inné, un talent vivant, qui n'a pas encore donné toute sa mesure, mais qui déjà s'est manifesté brillamment. La symphonie en *ré majeur*, achevée dès 1905-1906, porte toutes ces marques et son intérêt va en grandissant. C'est un heureux début.

Ces trois compositeurs ont ceci de commun, que leur création ne se rattache pas à l'école nationale russe, quoique l'empreinte de Rimski-Korsakov se manifeste. Je ne veux pas par là déterminer le caractère de leur production, qui peut changer encore beaucoup, et cela est hors de doute, si leurs talents sont vivants.

Les concerts de Belaïev ont fait jouer, en dehors des œuvres nationales de Rimski, une nouveauté d'un nationaliste indigène : M. J. Vithol, aussi élève de Rimski-Korsakov, qui est sorti du Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1886, et depuis y remplit les fonctions de professeur de théorie musicale.

Il est d'origine lithuanienne et il cultive les chants populaires de son pays, dont il a édité un recueil. Les sujets de ses compositions symphoniques sont empruntés à la vie lithuanienne ou à l'épopée populaire, ainsi son tableau symphonique *la Fête Ligo* ou l'ouverture pour le conte lithuanien *Spriditis* (le jeune Berger), jouée aux derniers concerts Belaïev.

L'introduction est construite sur une chanson de berger lithuanien, qui est belle et touchante.

Son caractère national est soutenu et elle renferme beaucoup de belle musique, mais souffre quelque peu de ses longueurs.

Glazounov, encore au collège, fut le premier compositeur russe qui fit la connaissance de M. Belaïev et qui le charma par son talent. Le premier concert symphonique de Belaïev, consacré aux œuvres de cet auteur, portait le modeste nom de *Répétition*.

Depuis, le nom de Glazounov a figuré presque à chaque concert.

Presque chaque année il produisait une symphonie ou une œuvre considérable pour orchestre. Maintenant les lourdes et multiples fonctions de directeur du Conservatoire lui enlèvent trop de temps, et je me rappelle les paroles de V.-V. Stasov, qui se désolait de la décision de Glazounov d'accepter les fonctions de directeur du Conservatoire.

— « Son devoir est de composer, mais non d'administrer, » s'écriait-il.

Mais Glazounov continue à composer, quoique moins qu'auparavant. Il a donné cette fois *le Chant de la Destinée*, ouverture dramatique (1907), qui a reçu ce nom, puisqu'il y figure un des thèmes de la cinquième symphonie de Beethoven, qui portait l'inscription du compositeur : « Ainsi la destinée frappe à la porte. » Mais il faut dire que ce thème joue dans l'ouverture un rôle tout à fait intérieur et ne fait pas partie d'intéressantes combinaisons contrapontiques. Cette œuvre témoigne de l'habileté habituelle du musicien, mais n'ajoute rien à sa gloire. Les œuvres anciennes de Glazounov sont bien supérieures. C'était la seconde symphonie (*fa dièse mineur*), écrite en 1886, et qui renferme des pages inspirées, dont le divin *andante* avec son lyrisme si doux écrit dans le style oriental, dans le genre de l'*Antar* de Rimski ; puis la brillante fantaisie *la Mer*, d'un orchestre éblouissant de couleur, dédiée à la mémoire de Wagner, dont elle porte l'influence ; puis la délicieuse première sonate (*ut mineur*), pour piano, interprétée d'une façon artistique par M. Kreutzer. Ce jeune pianiste (élève de Mme Essipow au Conservatoire de Saint-Pétersbourg) a interprété d'abord le difficile concerto (*ut dièse mineur*) pour piano et orchestre de Rimski. Le pianiste a un toucher plein et agréable, les traits sont distincts et élégants, une belle force, ainsi qu'une douceur dans le piano, les nuances sont bien réfléchies. Son métier est très accompli, il pourrait peut-être travailler davantage le mouvement des octaves.

Disons quelques mots des autres interprètes de ces concerts.

Mme V.-J. Scriabina joua le difficile, souvent capricieux concerto avec orchestre de A.-N. Scriabine (*fa dièse mineur*, op. 20), dont le milieu, *andante*, est particulièrement joli, ainsi que les *Variations sur un thème de Glinka*, par A.-K. Liadow, où l'auteur brille par l'élégance et la plastique de son harmonie et par la richesse de sa fantaisie.

La pianiste est une excellente musicienne, mais manque un peu de force dans son jeu.

La jeune cantatrice Mme Petrenko, de l'Opéra Impérial, qui interpréta la partie vocale de la *Suite* de M. Stravinski, possède un beau, sonore et rond mezzo. Elle a su, grâce à son sentiment artistique, vaincre la partie bien difficile de la *Suite*. Elle a réussi beaucoup les trois chants de Moussorgski avec orchestre : *Dors*, *fils du paysan*, *Aux champignons* et *le Hopak*.

C'est pour la première fois qu'ils étaient exécutés avec l'orchestre (orchestrés par Rimski).

Le chef d'orchestre de ces concerts, M. Félix Blumenfeld, a eu une tâche bien variée et difficile.

Si le tempérament parfois laisse à désirer, le sûr musicien apparaît toujours. Il a surtout réussi la première symphonie de Borodine (*mi bémol majeur*). Qu'elle est donc délicieuse !

La richesse de la fantaisie y est inépuisable, la nouveauté et la recherche de l'harmonie, la brillante mélodie, le rythme vivant, souvent capricieux, la finesse et en même temps la force de l'orchestre !

On ne sait pas à quelles parties de la symphonie donner la préférence : les extrêmes, larges, gigantesques, qui brillent de tout le relief des tableaux épiques où passe la vie des masses populaires, ou les parties du milieu, l'impétueux, spirituel *scherzo*, si typique pour le talent de Borodine, ou le délicieux *andante* de caractère oriental, tout amour et volupté ! Voilà une symphonie qui ornera n'importe quel concert !

Grégoire Timofeiév.



Lettre de Londres

UN OPÉRA

L'Angelus, opéra en 4 actes du Dr Naylor, vient d'obtenir tout à la fois un prix de 500 livres, offert par la maison Ricordi, en veine de générosité, et un éphémère succès de quelques représentations à Covent Garden. Le Dr Naylor doit s'estimer satisfait. On me dit que cet homme estimable, professeur de musique et organiste à Cambridge, est un musicien fort capable et un compositeur modeste dont la renommée jusqu'à ce jour n'avait pas dépassé les murs de son collège ou l'enceinte du Cambridge Musical Club. L'on ne s'attendait pas à une œuvre originale, digne ou d'arrêter les conversations des abonnés de Covent Garden ou de les faire fuir épouvantés ; mais l'on ne pouvait certes espérer une si admirable médiocrité.

Tout d'abord, le livret, à la fois enfantin, prétentieux et philosophique, de M. Thorneley, se souvient de situations connues. Le 1er acte rappelle *Faust*, le second *les Huguenots*, le 3e *Tannhauser* et le 4e *la Traviata*. Nous retrouvons aussi des figures familières : moines chantant des cantiques dans la coulisse, paysans d'opéra comique, nymphes de féerie ; et le seul personnage quelque peu nouveau, l'Ange de la Mort, ne nous apparut pas autant terrible et même un peu ridicule, pour des raisons diverses.

Quant à la musique du Dr Naylor,..... en somme il y a un chœur de fileuses, charmant, sur un joli dessin orchestral et un air de ténor à effet. — Si nous en croyons M. E.-J. Dent, dans la *Cambridge Review*, l'auteur de *l'Angelus* est un musicien remarquablement documenté ; il connaît, dit-il, son Verdi et son Wagner mieux que l'on ne croit, mais il sut

résister à la tentation d'imiter ces maîtres. Et si l'on est hanté par quelques réminiscences et de Wagner et de Verdi, c'est en dépit du D[r] Naylor. Ce compositeur pense évidemment que la grandeur du succès croît en raison directe de la simplicité des moyens employés : ainsi renonça-t-il au système wagnérien des développements thématiques, aux harmonies et aux effets de couleur à la Debussy, aux mélodramatiques brutalités d'un Mascagni, au charme facile d'un Puccini. Mieux encore, il semble que l'orchestration ait été à dessein arrangée en vue d'une réduction possible pour orchestre restreint, ce qui prouve que le D[r] Naylor ne partage pas non plus les théories de Richard Strauss.

Il apparaît chaque jour plus évident que les compositeurs anglais ont été pour jamais empoisonnés par deux influences néfastes : les oratorios de Haendel et les mélodies de Tosti.



UNE SYMPHONIE

L'on a fait et l'on fait encore beaucoup de bruit autour de la nouvelle symphonie de Sir Edward Elgar, dont six auditions ont déchaîné un crescendo d'enthousiasme — soigneusement préparé, disent certains, par des intelligences d'un ordre autant commercial qu'artistique. Le public, guidé malgré lui, applaudit avec excès une œuvre qui, sans tout ce lançage, l'aurait sans doute laissé fort indifférent. Mais une émotion patriotique serra les gorges, et les critiques, pris d'un beau zèle, opposèrent cette symphonie anglaise enfin finie et révélée à toutes les autres symphonies allemandes ou françaises, lui découvrant des sens différents, un message pour les hommes de bonne volonté et bien d'autres choses encore. Un très intéressant article paru dans *The Observer* (que je citerai plus loin) fit scandale pour ce qu'il ne portait pas aux nues la nouvelle œuvre de l'auteur du *Dream of Gerontius*, d'ailleurs supérieur à ladite symphonie.

Symphonie sans titre mais à programme, comme le constate avec admiration certain critique hebdomadaire, « c'est Opus 55, simplement » ! Mais l'on y a pu voir « l'illustration de la vie et de l'œuvre du général Gordon », — « l'expression de l'Amour divin et de la pitié infinie », — « les pensées d'un philosophe stoïcien plutôt que d'un fils fidèle de notre Mère l'Église », — « les innombrables phases de joie et de douleur, bataille et conquête, et surtout le contraste entre l'idée et la matière, dans la vie humaine ». Et, mon Dieu ! peut-être est-ce tout simplement une symphonie correctement bâtie, proprement faite, honorable, studieuse, sans originalité, d'une austérité que l'on pourrait qualifier de « souci de la respectabilité » et, malheureusement, sans envolée ni émotion ; toutes qualités qu'un critique encore résume en

une phrase amicale si un peu lourde : « Il est rare, écrit-il, qu'une telle unanimité de jugement ait prévalu à la naissance d'une symphonie ; cette unanimité est d'autant plus remarquable que la grande force de l'ouvrage est dans sa construction, son obéissance aux lois de la forme et de la cohésion, en opposition flagrante avec les élucubrations de ceux considérés par certains comme les représentants de la musique moderne avancée. » Ah mais !...



DES CONCERTS

Tout récemment, à l'occasion des concerts dirigés par Mr. Thomas Beecham, qui s'intéresse aux « jeunes » compositeurs britanniques, il y eut des discours et des grandes phrases. M. Beecham lui-même annonça à des invités de choix que l'Angleterre produisait actuellement des œuvres comparables à n'importe quelles œuvres des compositeurs allemands, russes ou français. Il aurait pu ajouter : « écrites il y a une trentaine d'années » — si l'on en juge par les échantillons qu'on nous offre. Il y a d'ailleurs un groupe de musiciens fort intéressants, s'ils ne sont pas encore libérés des influences étrangères, et le public anglais ne les apprécie pas à leur juste valeur — exception faite de la réception unique faite à la symphonie d'Elgar. — Il n'apprécie pas non plus, ce public, comme il le devrait, les œuvres de Gabriel Fauré et de Vincent d'Indy, dont le *Jour d'été à la montagne*, admirable, intense, lumineux, fut très discuté et très incompris, mais dont le *Wallenstein*, plus simple, triompha. Seul Claude Debussy est applaudi de parti pris. Je crois que ce musicien est le seul à qui on reconnaisse le droit d'être « moderne » (ils prononcent : « décadent ») ; on se pâme à ses accords si on est « artistique » et de bon ton. On dit : « Ah ! la musique de Déboussy ! » avec un frémissement délicat. — « Débussy, c'est mon vice ! » me confiait l'autre jour une femme qui s'y connaît. Quel terrible malentendu !

Certes, il est déroutant de voir les mêmes personnes se pâmer (moins délicatement) aux harmonies faciles de *Mme Butterfly*, aux thèmes vulgaires de Tchaïkowsky. Et qu'importe après tout leur sincérité ? Cette propagande inattendue donne l'occasion aux vrais musiciens d'entendre un peu plus de vraie musique. Ainsi la Société des Concerts français, dirigée par M. J.-T. Guéritte, a-t-elle consacré son premier concert aux œuvres de Claude Debussy. Tout le programme, Mlle Luquiens, le quatuor, et surtout Ricardo Viñes, admirable dans les *Images* et *Estampes*, fut applaudi longuement et chaleureusement. Mais moins de monde se pressait au second concert, d'ailleurs excellent, sans doute parce qu'une dizaine d'œuvres de M. Albert Roussel — quelle

qu'en soit leur valeur — et même le *Poème des montagnes* ne suffisent pas à attirer les foules. Il ne faut pas trop en demander à un public, surtout londonien. L'entreprise est d'ailleurs intéressante et louable de vouloir initier Londres à la musique moderne française. Il est seulement à déplorer de ne voir sur aucun des programmes annoncés le nom de ce très personnel musicien, M. Albéric Magnard.

Des concerts d'un tout autre genre sont donnés à Oxford et à Londres par Mr. Donald Tovey, qui s'affirme, en même temps qu'un musicien érudit, un parfait symbole, autour duquel gravitent avec dévotion des fidèles, des élus, peu nombreux d'ailleurs, qui prient pour le salut des damnés, c'est-à-dire des amateurs de musique moderne. Mr. Donald Tovey mérite mieux que quelques lignes hâtives pour ce que son seul but, le plus beau, le plus digne d'envie, est de ramener les âmes égarées dans l'étroit chemin de la simplicité classique.

C'est principalement à Oxford qu'opère ce pontife ; mais parfois il se déplace, vient jusqu'à la métropole porter la bonne parole : il joue lui-même, lourdement, bruyamment, ou préside aux destinées de ses quatuors à cordes, massivement bâtis sur des structures classiques, au Town Hall de Chelsea, quartier artistique entre tous, où parfois l'on rencontre, sur les quais, quelque soir de brume, les ombres de Rossetti et de Whistler.

Et n'est-ce pas une gloire bien méritée que *Vanity Fair*, par les soins de son critique Mr. Francis Toye, s'occupe de Mr. Donald Tovey ?... « Cependant il y a un peu de Ruskin en Mr. Donald Tovey : ses jugements musicaux, au lieu d'être esthétiques, sont moraux. Il ne peut ni nous faire danser ni nous faire pleurer. Peut-être ne le pourrait-il lui-même jusqu'au jour où, quittant son palais, tel le Roi Pausole, il verra la vie telle qu'elle est. Cependant nous accueillons avec plaisir ces concerts de Chelsea et nous suivrons avec intérêt la marche des événements. Après tout, il se pourrait que Londres réformât Oxford ; Oxford nous a réformés si souvent !... »

X.-Marcel Boulestin.



« PELLÉAS ET MÉLISANDE » A COVENT GARDEN

Pelléas et Mélisande vient de triompher à Covent Garden en dépit des habitués des loges, qui ne peuvent s'intéresser vraiment qu'à la musique italienne, ancienne ou moderne, et en dépit du cadre beaucoup trop grand pour une œuvre si intime. Evidemment nous n'avons retrouvé à Covent Garden ni la silhouette chère de Miss Mary Garden, ni les costumes délicieusement vagues, ni les décors mystérieux, ni l'atmos-

phère de l'Opéra-Comique. Les interprètes en général s'occupent de bien chanter, vêtus de costumes d'ailleurs laids, genre opéra historique. Le Goland de M. Bourbon est trop mélodramatique, comme le Pelléas de M. Warnery trop souriant; mais M. Marcoux (Arkel) et l'orchestre sous la direction de M. Campanini ont été tout à fait admirables. Quant à la Mélisande de M[lle] Féart, il semble difficile de la juger sans parti pris avec l'inoubliable souvenir des Mélisandes parisiennes : en somme, une bonne représentation par de bons artistes et un chef d'orchestre remarquable, mais que résume parfaitement l'expression : « Ça n'est pas ça. »

X.-M. B.



MADRID

Si nous prêtons peu d'attention, en France, au mouvement musical espagnol, la faute en est bien à nos voisins eux-mêmes, qui, dédaigneux de leurs propres gloires artistiques, n'ont d'yeux pour admirer, d'oreilles pour entendre, et de mains pour applaudir que cela seul qui vient de l'Étranger, de cet Étranger mystérieux où tout est action, lumière, progrès, où tout est beau, noble et grand. Quant à l'Espagne, elle fut jadis la « première nation du monde »... sous Charles-Quint... Les compositeurs d'alors valaient qu'on les écoutât : Morales, Guerrero, Comes, Victoria, furent de solides gaillards que l'on consent aujourd'hui à accepter sans défiance, lorsque tel orphéon de Pampelune ou de Barcelone daigne interpréter leurs œuvres. Mais foin des « modernes », pauvres gens qui s'expriment en une langue si recherchée et si compliquée, et vivent les aimables *Zarzuelistas* ou bien encore vive Wagner !

Wagner est en effet le mot d'ordre des *aficionados* d'à présent. Madrid est en pleine crise de wagnérisme, à peu près comme Paris lors des représentations de l'Eden-Théâtre. Il fut impossible cet hiver de trouver une place à l'immense *Teatro Real* pour les nombreuses et solennelles *funciones* de l'*Ocaso de los Dioses*, soit du *Crépuscule des Dieux*... Les trois mille sièges du Colisée étaient enlevés d'assaut dès l'ouverture des guichets par la même foule bruyante qui le dimanche suivant courait à la *Plaza* diviniser l'élégance élastique de *Bombita* ou la rude vaillance de *Machaquito*...

Pendant ce temps les compositeurs bien espagnols se désespèrent. Olmeda, Albeñiz moururent sans que l'indifférence hautaine des Espagnols en fût émue. Perez, Casas, Conrado del Campo, Arregui, Villar, de Lara, La Viña végètent attristés. Tous regardent avec envie cette Barcelone tant calomniée, où du moins la « solidarité » n'est pas une vaine devise politique, mais une triomphante réalité.

Je ne critiquerai pas cependant cet engouement furieux pour Wagner.

Il est utile. Wagner compris, c'est la régénération musicale de l'Espagne. Qui doute qu'en France l'influence wagnérienne n'ait eu pour heureux résultat d'enfanter *par réaction* le splendide mouvement actuel ? Quel public français, avant l'invasion wagnérienne, applaudissait la musique « sérieuse » des jeunes compositeurs ? Comprenait-on le talent classique d'un Saint-Saëns ? l'ardent mysticisme d'un César Franck ? La victoire d'un Debussy eût-elle été possible ?

Evidemment non. Aussi convient-il de favoriser cette passion soudaine pour le grand Allemand, de la laisser se développer, mûrir, et puis... mourir. Alors seulement le règne honteux de la *Zarzuela* observera ses étroites limites, et l'essor des « musiciens savants » de la Péninsule pourra se déployer.

Passons au mouvement musical des diverses sociétés madrilènes pendant l'année qui vient de s'écouler.

La musique de chambre — la reine — nous occupera d'abord. Je n'aime point le programme de la riche *Société philharmonique.* Sous le prétexte d' « éduquer » son public sélect, elle ne s'ouvre qu'à l'art étranger, méprisant systématiquement les compositions d'auteurs espagnols. Puis, son objet étant d'inviter tout interprète de *tras los montes* qui brille ou semble briller de quelque éclat, on assiste à ce très curieux spectacle d'une société réunissant l'élite musicale de Madrid qui paye fort cher des artistes médiocres, interprètes d'œuvres médiocres, et ferme sa bourse à d'excellents artistes espagnols qui pourraient interpréter de fort bonne musique indigène. Mais quelle *Philharmonique* n'est pas affligée de snobisme ?

On entendit donc le quatuor Tchèque jouant du très inégal Dvorak ; le quatuor Petri détaillant de l'aride Max Reger ou du décousu Hugo Wolf; le trio Thibaud-Casals-Cortot ; les pianistes Clotilde Kleeberg et Ossip Gabrilovitch ; enfin la schumanienne cantatrice Julia Culp.

Je préfère l'ouvrage des deux quatuors madrilènes : le premier, le *cuarteto Francés*, révéla un joli, mais hâtif quatuor de Chapi, un solide quatuor de Zurron, un « dramatique » quatuor de Bretón, un quatuor malheureusement enfantin de Serrano, mais surtout six admirables *caprichos españoles* de Conrado del Campo, inspirés par lecture du Heine espagnol : Bécquer, et qui forment six beaux quatuors de belle architecture, et tour à tour ardents, mystiques ou d'une rêveuse poésie. Nous reviendrons d'ailleurs un jour sur ces œuvres et sur d'autres du même auteur, quartettiste de premier ordre.

Le *cuarteto Vela* mit sur pied l'admirable quatuor en *mi* ♮ de Federico Olmeda, le quatuor très espagnol de Villar et une gentille « suite » de Vela. Les quatre jeunes gens qui composent ce *cuartetto* sont de petits prodiges qui réalisent déjà un ensemble d'une cohésion parfaite, d'une fougue bien méridionale, d'une compréhension diverse qui leur permet

d'aborder, pour l'enchantement des plus exigeants, Beethoven ou Debussy.

Les virtuoses ne manquèrent pas à leur devoir, dont ils nous imposent le supplice. Sauf Tragó, qui joua bellement quelques pièces de l'*Iberia* d'Albeñiz, on ne comprend point ce stoïcisme des grands mécaniciens du piano qui consiste à faire entendre toute leur vie le même répertoire « classique » de leur instrument. Sauer, que, comme pianiste, j'admire fort, me déplaît comme musicien, et encore plus Bellver, de Valence. Encore sont-ils tous deux « artistes » aux côtés du stupéfiant mais incompréhensible acrobate Joan Manén. On se prend, en face de tous ces « virtuoses », à regretter l'art si sobre d'un Ricardo Viñes ou le jeu si profond d'un Lucien Capet.

A l'Athénée de Madrid, la section de musique s'employa de son mieux à soutenir son docte renom. C'est dans la salle des Fêtes du grave édifice que pour la première fois la *Société des instruments à vent* manifesta sa vitalité. Le Sr Brandon y donna une conférence sur les chants galiciens, et le célèbre critique d'art Chavarré disserta sur *trois moments dans l'expression de la musique*. Puis Maria-Luisa électrisa les « athénéistes » par son jeu éblouissant et toujours si musical. M. Jean Lioux (baryton) chanta d'une voix chaude et puissante, dans une large et belle déclamation, quelques pages célèbres de Wagner, accompagné par le signataire de ces lignes, qui, un peu plus tard, donna deux conférences-concerts sur les *Paysages de Wagner*. Enfin le Sr D. Miguel Salvador, excellent interprète de J.-S. Bach, donna sans doute le plus intéressant concert de la saison en exécutant avec le Sr Balsa les deux *Concertos* en *do* majeur et mineur pour deux pianos. Le Sr Salvador jeta en effet ainsi les fondements d'une *Société J.-S. Bach*, et nulle tentative n'est plus digne d'éloges. Il faut souhaiter un grand succès au « bachiste » convaincu Sr Salvador pour son apostolat en faveur de la plus haute des musiques, dont la connaissance approfondie rendra les Espagnols moins indifférents à l'art dont ils furent jadis les merveilleux champions et qu'ils ont trop longtemps délaissé pour la pseudo-musique ou la musiquette.

Quant à la Compagnie orchestrale que dirige avec tant de précision et de maîtrise le Sr Arbós, sa tâche fut aussi féconde que brève. Au cours de ses six concerts réglementaires, elle fit entendre du Bach, du Beethoven, beaucoup de Wagner, du Franck (la *Symphonie*), du Debussy (*Nuages*), et des œuvres de quelques Russes (Borodine, Glazounov) ou autres septentrionaux (*Finlande*, de Sibelius).

Mais je ne la louerai point en cela.

Mes éloges par contre iront à son interprétation de quelques « jeunes » Espagnols. Et si de ces derniers elle n'obtint pas des œuvres « purement » musicales, en revanche elle ne manqua pas de poèmes symphoniques intéressants. Le Sr Arreguí fit applaudir un envoi de Rome,

œuvre de jeunesse: la *Entrada de la Maya*, fragment d'opéra espagnol, des plus colorés; le S[r] La Viña ne réussit pas autant avec son interlude des *Ames mortes*; et l'on peut regretter le wagnérisme incurable du S[r] Manrique de Lara dans son *Rodrigo de Vivar*.

Mais le Prologue de la *Divine Comédie*, trilogie du S[r] Conrado del Campo, et surtout l'étincelante *Suite d'Airs de Murcie* du S[r] Pérez Casas, le « Strauss espagnol », obtinrent le triomphe dû au talent qui s'impose. Ces deux dernières œuvres sont trop importantes pour ne pas insister davantage sur leur originalité de premier plan. Je leur consacrerai donc un prochain article. Dès maintenant, je me permets de les signaler à l'attention de MM. Colonne et Chevillard.

Madrid reçut la visite de R. Strauss, et le romantisme effréné d'*Elektra* conquit sans peine un public exceptionnellement apte à l'enthousiasme romantique. Il serait sans doute curieux de connaître l'accueil que ce même public réserverait à un chef tel que M. Messager par exemple... Il est probable qu'il ne serait pas aussi chaud ; et pourtant... La latine Espagne manque un peu de cette raison souveraine qu'Athènes légua à la douce France. Et c'est dommage. Car ainsi s'égare facilement l'opinion publique. Les Espagnols ont admiré la direction de R. Strauss qui joua du Mozart, du Beethoven, du Wagner, et cela prouve qu'ils méconnaissent encore et Mozart, et Beethoven et Wagner. Mais je ne désespère point de les voir revenir à de meilleurs sentiments, s'ils écoutent les sages leçons que leur donnent et donneront les musiciens-apôtres dont je viens d'entretenir le lecteur. En eux réside l'espoir d'une future Espagne musicienne. Aidons-les ; tendons-leur la main ; ne détournons pas d'eux nos regards comme nous en fûmes trop longtemps coupables. L'Espagne musicienne est en « puissance de devenir ». Il ne tient qu'à nous, vieux musiciens, d'aider à cette éclosion dont quelques fruits précoces permettent d'envisager la magnificence.

Henri Collet.



LE HAVRE

D'une saison copieuse je ne veux retenir que les concerts qui apportèrent quelque nouvelle information sur la musique ancienne ou moderne. Nous sommes encore trop souvent exposés à des concerts dont la variété n'égale que le manque de méthode : certains organisateurs (?) convient des virtuoses, sans se préoccuper un seul instant du programme que ces célébrités pourront composer, et nous avons le spectacle lamentable et trop fréquent de quasi-programmes où Sarasate s'accole à Bach et Popper à Schumann sans vergogne, et dans un sentiment de désordre

qui ferait trouver du génie au moindre gargotier qui se préoccupe de ne pas mettre le lapin sauté avant le potage.

Si bien que ces concerts ainsi composés s'ajoutent les uns aux autres, sans utilité, sans enseignement, avec le seul but de faire entendre des virtuoses, race exécrable s'il en est une, alors qu'on n'aura jamais assez de sympathie pour les interprètes soucieux de méthode, de logique, d'histoire musicale, conscients de leur devoir qui est d'être l'humble serviteur des œuvres — et non point de traverser les œuvres à la façon dont les clowns traversent les cerceaux de papier.

En dépit des animosités et des incompréhensions que doit nécessairement rencontrer une entreprise de ce genre, le *Cercle de l'art moderne* poursuit logiquement et inlassablement son dessein de montrer toutes les œuvres les plus attachantes de la musique française actuelle. La tâche n'est certes pas achevée : pour la saison prochaine, il se prépare des auditions consacrées à Chabrier, à Paul Dukas, à Maurice Ravel, à d'autres encore plus récents ; puis d'autres saisons viendront où l'on pourra passer en revue la production étrangère contemporaine, depuis l'école russe d'hier jusqu'aux écoles anglaises et espagnoles de tout à l'heure.

Cette saison-ci, les deux premières auditions furent dédiées aux œuvres d'*Albert Roussel* et à celles de *Claude Debussy*.

Déjà en 1907 le *Cercle de l'art moderne* avait fait entendre les *Rustiques* et quelques mélodies d'Albert Roussel : l'intérêt et le développement de son œuvre rendaient cette audition souhaitable et nécessaire.

L'*andante* du *Trio*, dans lequel l'auteur lui-même tenait la partie de piano, inaugurait cette audition.

De cet *andante* jusqu'à la sonate et à la musique de scène du *Marchand de sable*, il est attachant de considérer combien la personnalité du musicien s'est peu à peu dégagée des influences de César Franck ou de Vincent d'Indy, pour atteindre à son originalité propre, faite de charme délicat, de rythmes subtils, de colorations fraîches et nuancées, de thèmes harmonieux et qui savent garder souvent toute la fraîcheur de motifs populaires en y ajoutant une atmosphère spirituelle et émouvante.

La sonate pour piano et violon et la musique de scène du *Marchand de sable* sont des œuvres plus pleines, mieux réalisées, plus atteintes même que le *Poème de la Forêt* dont Chevillard donna cet hiver l'audition intégrale ; ces œuvres sont précisément les plus récentes, et cela n'est-il pas le meilleur témoignage de ce que nous sommes en droit d'attendre à cette heure d'Albert Roussel, maître aujourd'hui de son esprit et de sa technique.

Pour satisfaire au désir de plusieurs, les *Rustiques* figuraient à nouveau au programme de ce concert ; de même qu'en 1907, ce fut

Mlle Antoinette Veluard qui les proposa au public nombreux qui assistait à cette séance.

Depuis dix-huit mois que nous ne l'avions entendue, les qualités de cette jeune pianiste se sont accrues ; la netteté de son style, la beauté du son et la souplesse de l'interprétation se sont encore développées : dans un ou deux ans d'ici, nous aurons en Mlle Veluard une de nos meilleures pianistes, une de celles, si rares, hélas ! qui se proposent de comprendre vraiment ce qu'elles jouent et de l'exprimer avec amour.

Elle a interprété la sonate avec une clarté et une intelligence très sûres et un sens rare de la cohésion de son rôle à celui du violon que remplissait M. Baillon. Ce jeune violoniste avait laissé ici des souvenirs excellents ; nous l'avons retrouvé avec satisfaction. C'est un violon très pur et très délicat, moins puissant que subtil et fin, un violon épris de sonorités suaves et de clarté, un beau violon selon la charmante tradition française.

Notre concitoyen M. Maurech se joignit à M. Baillon et à l'auteur pour interpréter l'*andante* du *Trio* : nous avons déjà eu l'occasion de louer pleinement cet excellent violoncelliste, un musicien comme il y en a trop peu dans notre ville et dans beaucoup d'autres, un interprète qui se dépense sans compter dès qu'il s'agit de véritable musique.

C'est à une jeune cantatrice amateur de notre ville, Mlle Suzanne Berchut, qu'était échue la périlleuse mission de traduire cinq mélodies : *les Adieux*, *Nuit d'automne*, *A un Jeune Gentilhomme*, *Amoureux séparés* et *Flammes*, ces deux dernières inédites et en première audition. Douée d'une voix souple et chaudement timbrée, et, chose plus rare, d'une extrême intelligence artistique, cette jeune interprète est pour la cause de l'art moderne au Havre un très précieux appui : au reste, on sent à l'audition de ces mélodies qu'elle interprète ces œuvres avec attachement.

C'est la vertu des œuvres belles qui ne sont pas encore « du domaine public » que d'être entourées de ferveurs profondes, averties et sincères, et cela garde à l'interprétation une spontanéité, une fraîcheur et une vie qu'on chercherait en vain chez de plus illustres virtuoses.

La seconde audition du *Cercle de l'art moderne* (*7 mars 1909*) était consacrée aux œuvres de *Claude Debussy*, à dessein de poursuivre l'étude des différentes œuvres de musique de chambre, pour arriver peu à peu à avoir fait entendre l'œuvre du chef de la musique française actuelle en ses manifestations les plus diverses. Le programme comprenait *Prélude* (extrait de la suite pour le piano), *Images* (1er recueil) et *Children's Corner*. Un excellent pianiste anglais, Mr. *Franz Liebich*, qui a souvent manifesté à Londres son goût pour nos œuvres modernes, était cette fois chargé de traduire ces œuvres ; si l'on put reprocher une erreur de mouvement pris trop rapidement dans *Hommage à*

Rameau, du moins M. Liebich a-t-il donné une excellente interprétation des *Reflets dans l'eau* et du *Children's Corner*.

Une saison du *Cercle de l'art moderne* ne saurait se priver de l'art admirable de Mme *Jane Bathori-Engel*.

Cette remarquable interprète traduisit, avec l'art délicat et simplement émouvant qui est le sien et coïncide à de telles œuvres, les adorables *Chansons de Bilitis* dont l'audition avait été redemandée, et deux des *Proses lyriques*. M. Engel interpréta les deux autres, avec une intelligence, une diction et un mouvement également prenants ; mais surtout le plus émouvant moment de cette audition fut l'interprétation des deux scènes de *Pelléas et Mélisande* par lesquelles on couronnait ce programme : la scène de la *Chevelure* et le dernier duo des amants jusqu'à la mort de *Pelléas*. Il faut, en vérité, qu'une œuvre contienne une vérité d'accent et une simplicité sincère surprenantes pour atteindre encore à cette impression sans le secours de l'orchestre, des décors, ni du jeu des acteurs. Une simple audition, dans le caractère intime d'une étude entre amateurs passionnés de musique, Mme Engel-Bathori au piano — et exprimant de sa voix chaude et simple l'âme passionnée et réticente de Mélisande, M. Engel, la partition en main, prêtant à Pelléas son inquiétude et son ardeur également justes et belles, — et ce fut là un moment merveilleux d'émotion et de beauté, pour ceux qui, comme nous, entendirent *Pelléas* ; pour les autres, ce fut une invitation à l'aller entendre : c'était là pour le *Cercle de l'art moderne* remplir exactement son rôle et bellement, grâce à la conscience et à la faveur de tels interprètes.

Nous avons eu la visite de quelques compositeurs. *Alexandre Georges* a dirigé à la Société Sainte-Cécile ses *Chants de Guerre*, œuvre bien pesante et bien longue, non pas certes dénuée d'intérêt, mais d'agrément, sans pour cela être substantielle. Cela n'apporte rien de nouveau, ce qui n'est pas absolument nécessaire, mais cela n'apporte rien de bien significatif, ce qui est plus regrettable. M. *Reynaldo Hahn* vint faire se pâmer les snobinettes et les « dames sensibles » pour lesquelles la musique facile, sensiblarde et épidermique de cet auteur sont le dernier mot de la délicatesse et de l'art. Il parut comme conférencier, pianiste, auteur, chanteur. Son principal mérite fut d'avoir consacré la première partie du programme à des œuvres du XVIIIe siècle, ce qui nous valut la joie d'entendre entre autres choses une délicieuse sonate de *Blavet* (piano et flûte), mais ce qui nous valut d'entendre interpréter Rameau par M. Hahn, avec un respect intermittent du style et du caractère des œuvres. M. Hahn aurait intérêt à aller entendre Mme Landowska ou Joachim Nin exécuter ces mêmes œuvres.

Signalons encore une séance nécessairement excellente du *Quatuor Capet* et les deux conférences par lesquelles notre excellent confrère

Henry Woollett poursuivit son cours d'histoire de la musique, l'une sur l'*Epoque de la Sonate*, la seconde sur *Beethoven*. Au cours de la première, M. Woollett interpréta deux fragments d'œuvres extrêmement attachantes pour ceux qui ne pensent pas que la musique se limite seulement aux noms illustres, l'*allegro* et l'*adagio* de la *Sonate en* la *majeur* de *Philippe-Emmanuel Bach*, et le *Finale* de la *Sonate en* si *pour piano et violon* de *Rust*, « ce précurseur de Beethoven que l'on veut trop ignorer », comme dit si justement Joachim Nin dans sa courageuse brochure *Pour l'art*.

Les progrès sont longs dans l'éducation et l'extension du public vraiment musicien, c'est-à-dire celui qui ne se satisfait pas seulement de jouir, mais qui veut encore ordonner et justifier ses jouissances. Pour longs que soient à se faire sentir ces progrès, ils sont déjà sensibles, et l'on parviendra peu à peu à coaliser une minorité puissante pour lutter contre le fétichisme du virtuose, pour répandre le goût de la musique sincère et probe, le goût des études historiques musicales, et j'en sais quelques-uns ici qui verraient avec satisfaction établir des sections provinciales de la *S. I. M.*, comme il en est en Angleterre de l'*Incorporated Society of musicians*. La Normandie compte ailleurs qu'en sa capitale des musicographes ; nous aurions tous intérêt, et l'histoire de la musique peut-être, à grouper nos efforts, à établir dans cette province, avec Rouen comme centre, un foyer d'études musicales que nos ardeurs pourraient accroître.

G. JEAN-AUBRY.



BIBLIOGRAPHIE

D de Lange. — *Exposé d'une théorie de la musique*. In-8°, 79 pp., Paris, Fischbacher, 1908.

Encore une théorie de la musique ! quand nous serons au million nous ferons une croix. A vrai dire, celle-ci n'a guère d'une théorie que le titre ; la précision et la méthode scientifiques ne sont pas très familières à M. le directeur du Conservatoire d'Amsterdam, dont on suit malaisément la pensée quelque peu sibylline.

Dans un substantiel opuscule paru il y a dix ans, un excellent professeur de physique accusait les musiciens en général de se faire l'idée la plus fausse de ce que les physiciens appellent une théorie, et de se contenter d'explications qui ne sont que des métaphores. Je frémis à l'idée du jugement qu'il porterait sur la brochure de M. de Lange. Par contre, le brevet de compétence que se décernait un peu ingénument ce même physicien ne l'empêchait point d'émettre quelques hérésies musicales. *Ne sutor ultra crepidam...*

M. de Lange abuse des formules telles que : « il n'est pas douteux... il est évident... » et il paraît bien les prendre pour des démonstrations. Dès la page 10 il énumère sept propositions qu'il croit « avoir suffisamment démontrées par ce qui précède » ; le lecteur médusé revient en arrière et n'arrive pas à découvrir le plus modeste embryon de preuve.

Comme tous les constructeurs de gammes, l'auteur s'efforce de concilier des conditions incompatibles. Sa gamme majeure est formée des harmoniques 8, 9 et 10 des trois premiers termes d'une suite de quintes ; ainsi, en *ut* majeur, *fa*, *sol, la,* — *ut*, *ré*, *mi* — *sol*, *la*, *si*. Cela donne déjà deux *la* qui diffèrent d'un comma syntonique ; le second, quinte juste du *ré*, a lui-même pour quinte juste un second *mi*, et celui-ci pour quinte juste un second *si*. Cette gamme comprend donc dix sons par octave, soit les sept termes d'une suite de quintes dont le second est la tonique, et en outre les trois derniers termes baissés d'un comma. Ou, si l'on préfère, c'est la gamme de Zarlino augmentée d'un troisième, d'un sixième et d'un septième degrés pythagoriciens. M. de Lange se flatte d'obtenir ainsi, outre les trois accords parfaits majeurs justes, trois accords parfaits mineurs justes aussi. Mais ces accords mineurs ne sont pas divisés dans le rapport de la tierce mineure à la

tierce majeure harmoniques : ils présentent une tierce mineure trop faible d'un comma et une tierce majeure pythagoricienne.

M. de Lange paraît admettre comme un dogme l'évaluation des intervalles en commas telle qu'elle est donnée par la plupart des professeurs de solfège : faut-il rappeler que le comma moyen des solfégistes (neuvième de ton majeur) est un pur être de raison ? Vous pouvez, si cela vous chante, diviser l'octave en 53 parties équivalentes, en attribuer 9 au ton, 4 au demi-ton, ou au contraire, distinguant deux valeurs du ton de 9 et 8 commas respectivement, donner 5 commas au demi-ton ; vous pourriez aussi adopter beaucoup d'autres divisions : tout dépend du rapport qu'il vous plaira d'établir entre le demi-ton diatonique et le demi-ton chromatique. Mais tout cela, ce sont des tempéraments, et il semble que vous n'en acceptiez pas le principe ! alors votre évaluation en commas est une inconséquence. Vous croyez démontrer que *do dièse* est plus haut que *ré bémol* (ce qui n'est qu'une question de point de vue), et vous ne vous apercevez pas que votre prétendue démonstration repose sur une simple convention bénévolement érigée en loi.

La gamme mineure de M. de Lange présente des intervalles très différents de ceux de même nom dans la gamme majeure (leur évaluation prêterait à diverses critiques) ; cependant, à l'en croire, la gamme mineure « n'est en réalité qu'une gamme majeure avec certaines modifications ». Il y a quelques années, une notoire conférencière féministe s'étant écriée, dans le feu de son apostolat : « Après tout, entre l'homme et la femme il n'y a qu'une petite différence ! » on entendit une voix partie du fond de la salle proclamer avec autant de conviction que d'accent britannique : « Hurrah pour lé pétite différence ! »

Sur le terrain véritablement musical, l'auditeur est mieux à son aise et ses considérations sont parfois intéressantes. Mais lorsqu'il croit, de la meilleure foi du monde évidemment, exprimer des idées personnelles, ces idées ne sont pas toujours neuves. D'après lui, les deux tétracordes disjoints dont se compose la gamme majeure appartiennent en réalité à deux tonalités différentes et forment cadences, le premier de la tonique à la sous-dominante, le second de la dominante à la tonique. Comme conséquence de cette conception, déjà familière à nos théoriciens du XVIII[e] siècle, il estime que le vrai type de la gamme a pour point de départ la dominante, et que la tonique en occupe le milieu ; et ceci, c'est la pensée favorite de Monsigny (*Exposé succinct*, etc., 1808. En l'attribuant à J. Klauser, Riemann, dans son *Catéchisme de la fugue*, retarde de quelque quatre-vingts ans). Ses remarques touchant l'influence de la phrase rythmique d'un fragment de la gamme sur son interprétation harmonique sont dignes d'attention, mais c'est un point sur lequel Galin insistait déjà fortement. Je viens de nommer là deux des victimes de Fétis, quelque peu oubliées ou méconnues, qu'il conviendrait peut-être

de réhabiliter, Galin particulièrement. C'est bien à tort qu'en dépit même de ses protestations formelles, on ne voit en cet admirable professeur de solfège qu'un apôtre de la notation chiffrée. L'emploi des chiffres 1 à 7, parmi beaucoup d'autres moyens de désigner les sons, est chez lui un simple procédé pédagogique provisoire. M. de Lange leur fait jouer précisément le même rôle.

Il serait d'un intérêt capital de saisir la gamme à l'état naissant, chez les primitifs de la musique ; malheureusement cela nous est impossible. C'est une erreur trop commune que de confondre exotique avec primitif. La musique des peuples d'Extrême-Orient, par exemple, pour étrangement qu'elle puisse affecter nos oreilles, n'en est pas moins le produit d'un art très savant, affiné par des siècles de culture. Aussi les conclusions que M. de Lange prétend tirer d'observations faites par lui sur des musiciens javanais ne me semblent-elles nullement légitimes. N'est-il pas bien risqué de traiter les Javanais de « peuples sans aucune civilisation », si tant est, ce dont je doute, que cette expression offre un sens ?

M. de Lange attribue à l'harmonique 7 un rôle important dans la formation historique de la gamme ; cependant il ne lui fait aucune place dans la sienne, bien qu'il soit enclin à le voir partout, même où il n'est pas. C'est par ce son que débuterait, selon lui, le motif du sommeil de Brunnhilde ; et quand on lit *do* dièse *si sol* dièse *fa* dièse *mi*, la première note serait en réalité un *ré* un peu bas. Cela me semble tout à fait inadmissible ; et je ne puis m'empêcher de croire que cette opinion eût valu à M. de Lange, de la part de Wagner, une gourmade comme celle dont Ries fut un jour menacé par l'auteur de la *Symphonie héroïque.*

G. ALLIX.

Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Band II. — GESCHICHTE DER MOTETTE *von Hugo Leichtentritt.* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1908. In-8°, 453 pp., 8 M.

Le sujet de ce livre est considérable, puisque M. Hugo Leichtentritt y écrit l'*Histoire du Motet*, depuis l'origine jusqu'à notre temps. Il accomplit sa tâche en 14 chapitres : 1. L'ancien motet français. — 2. Transition vers la première école néerlandaise. — 3. La deuxième école néerlandaise. — 4. Josquin de Près et les maîtres de la troisième école néerlandaise. — 5. Orlando di Lasso. — 6. Palestrina et l'école romaine. — 7. L'école vénitienne jusqu'à Giovanni Gabrieli.—8. Le style du motet concertant à Venise et à Rome. — 9. Le motet allemand jusqu'à 1600 environ. — 10. Le motet allemand de Heinrich Schütz à J.-S. Bach. — 11. Le motet espagnol. — 12. Le motet français. — 13. Le motet anglais. — 14. Le motet depuis J.-S. Bach. — Dans ces chapitres, M. Leichtentritt montre qu'il connaît parfaitement tout ce que l'on a publié de mo-

tets anciens, et une très grande partie de ce que l'on en a réuni, en partition, dans des collections manuscrites. Par ses travaux personnels, d'ailleurs, il a augmenté le nombre des textes édités. La matière de son ouvrage est, ainsi, très ample. Il l'expose avec la plus grande clarté, et donne d'excellentes analyses des œuvres principales, où il distingue heureusement les traits significatifs. Les citations musicales sont nombreuses, et fort intéressantes. Enfin, par ses jugements, M. Leichtentritt ne nous apprend pas seulement qu'il sait l'histoire de la musique, mais qu'il aime la musique. Et son œuvre en est toute vivifiée. Les chapitres où il traite de Josquin, de Palestrina, de Gabrieli, séduiront, autant qu'ils les instruiront, les musiciens français qui se plaisent aux chants alertes, précis, élégants ou somptueux du seizième siècle; personne, encore, n'avait si justement décrit l'art de Roland de Lassus, le maître ingénieux et touchant ; nous ne trouvons en aucune autre étude une appréciation aussi nette de l'œuvre de Schütz et de ses contemporains d'Italie ; Hammerschmidt, le « bon Hammerschmidt », dont les motets furent chantés jusque dans les moindres bourgades allemandes, nous est présenté en quelques pages des meilleures. Nous regrettons cependant que M. Leichtentritt n'ait fait que citer (p. 357) les noms de certains maîtres allemands du XVIIe siècle et qu'il en ait, délibérément, laissé de côté un grand nombre, parmi les compositeurs allemands de moindre valeur. Car nul, mieux que lui, ne pouvait nous les faire connaître. Que s'il ne nous dit rien des motets de Claudin Le Jeune (je signale, en particulier, le motet à 5 voix *Tristitia obsedit me*) ou de du Caurroy (la forme et l'écriture n'en sont point vulgaires, voyez, par exemple, l'*Ave Maria* des *Preces ecclesiasticæ*), je ne peux blâmer que les historiens français, qui ont laissé dans l'oubli ces compositions, et beaucoup d'autres, que l'on commence à peine à découvrir.

Je sais bien que l'on peut considérer la plus grande partie de ces œuvres du XVIIe siècle allemand comme des « Concerts spirituels », et qui seront étudiés dans un autre volume des *Kleine Handbücher der Musikgeschichte*. Observons pourtant que tel *Lamento* de J.-Ph. Krieger pour basse, violon, 2 violes de gambe, basson et *continuo*, n'es point mentionné, tandis que, écrit pour alto, violon, 3 violes et *continuo*, nous est, sinon analysé, du moins nommé, un autre *Lamento*, de forme analogue, attribué, dans un manuscrit de la bibliothèque de l'Université d'Upsal, à Heinrich Bach.

Sans chercher plus longtemps ce que M. Leichtentritt ne nous a point apporté, il convient surtout de le louer, encore une fois, pour tout ce qu'il nous donne. Nous ne pouvons que souhaiter de lire bientôt un nouvel ouvrage de M. Leichtentritt, par exemple sur Reinhard Keiser, qu'il a déjà si bien étudié, mais sur qui, je le sais, il a beaucoup de choses encore à dire, et de fort belles.

A. PIRRO.

OUVRAGES REÇUS

Richard Strauss. — *Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz, commentaires et adjonctions,* traduits de l'allemand par E. Closson.(Lpz., C. F. Peters, 1909, in-4° de 92 pp.)

Péricaud (Louis). — *Le théâtre de Monsieur.* (Paris, Jorel, 1908, in-4° de 150 pp.)

Knoeckert (G.). — *Rationelle Violintechnik, aus dem franzœsichen, uebersetzt vom Verfasser.* (Lpz., Breitkopf, 1909, in-8° de 80 pp.)

Versepuy (Marius). — *Chansons d'Auvergne,* 1re et 2e série. (Heugel, 2 vol. in-4°.)

Jahrbuch der Musikbibliotheck Peters, herausgegeben von Prof. R. Schwartz. (Lpz., 1909, in-4°.)

Konzert-Taschenbuch fur die Saison 1909-1910, herausgegeben von dem Konzert-Bureau Emil Gutmann. (Munich, 1909, in-12.)

Camille Bellaigue. — *Les époques de la Musique.* Deux volumes. Paris, Delagrave.

Henri Lichtenberger. — *Wagner.* Collection des maîtres de la musique. Paris, Alcan.

NÉCROLOGIE

Après Olmeda, voici qu'un nouveau musicien espagnol, et des plus grands, vient de mourir. *Isaac Albeñiz*, que l'inévitable intruse vient de délivrer, à Cambo, d'un mal qui ne pardonne point, fut en effet l'une des figures les plus curieuses de la moderne renaissance musicale espagnole. Il était né à Camprodón, dans la province de Gérone, le 29 mai 1860, et fut bientôt cité comme un enfant prodige. Jeune encore, il parcourut les principales « poblaciones » espagnoles en donnant des concerts de piano et s'avérant déjà virtuose exceptionnel. Après diverses « tournées » triomphales à Cuba, à Puerto-Rico, aux Etats-Unis, il partit pour Leipzig dans l'intention de parfaire ses études techniques.

En Allemagne, il connut Liszt qui s'intéressa beaucoup au jeune Catalan. Dans ces milieux germains si favorables au labeur sérieux et profitable, Albeñiz acquit assez de maîtrise pour être en état d'aborder la haute composition, tout en conservant cette liberté d'allure, cette charmante négligence et cette spontanéité par quoi l'Espagne demeure impénétrable au pédantisme teuton.

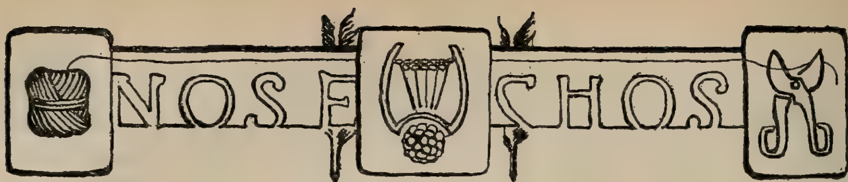
Mais l'Allemagne lassa cet esprit si latin. Albeñiz vint donc en France. L'Athènes moderne lui voulut bien sourire. Et dès lors, ce fut le succès. Un richissime Anglais, intelligent Mécène, lui accorda une pension ; les théâtres ouvrirent leurs portes à la « zarzuela » *San Antonio de la Florida*, à *Henri Clifford*, *Opal Magic*, *Merlin*, surtout à *l'Ermitage fleuri* et à *Pepita Jimènez* ; les concerts des grandes sociétés acceptèrent sa *Suite* verveuse : *Catalonia* ; enfin Ricardo Viñès, pianiste sans pareil, fit vivre sous ses doigts bien espagnols soit la *Suite*, soit les *Chants d'Espagne*, soit enfin l'éblouissante *Iberia*.

Quelle est la valeur de ces œuvres si diverses, c'est ce que nous avons dit dans cette revue même (Cf. 15 septembre 1908). Nous ajouterons à notre analyse antérieure le vœu d'une représentation de la *Pepita Jiménez* à l'Opéra-Comique. L'Espagne indolente ignore encore le génie d'un de ses plus glorieux enfants. Un succès parisien peut seul donner à Albeñiz la popularité qu'en son cœur il désirait tant. Chose curieuse ! cette musique que nous trouvons si « espagnole » ne trouve que peu d'échos dans l'âme des Madrilènes ou des Sévillans... Des recueils de second ordre, tels que la *Suite espagnole* ou les *Chants d'Espagne*, recueillent assez d'applaudissements ; mais à l'admirable *Iberia* l'Ibérie nonchalante demeure fermée. L'Espagnol n'aime point en général que l'on malaxe ses chants populaires ; il les veut intacts ou bien discrètement accompagnés. Aussi bien l'orchestration d'un Chapi, ce « zarzuelier » qui eut souvent de la grâce, l'enchante-t-elle bien plus que la parure si colorée mais fantaisiste de la *Catalonia*. Mystère ! que les plus savants ne sauraient expliquer...

Albeñiz est donc nôtre, malgré son exotisme apparent. Nous évoquons en entendant son *Iberia*, par exemple, bien des paysages, bien des sensations, bien des sentiments dont un Espagnol sourirait sans doute. L'impressionisme musical d'Albeñiz est souvent plus debussyste ou plus fauréen qu'espagnol. Mais aussi à ce contact français il acquit une grâce fluide, une ardeur claire, une précision nerveuse, qui le rendent bien précieux aux yeux de tout vrai musicien, et qui eût enchanté Nietzsche, qui rêva d'un art méditerranéen dont *Carmen* lui parut être l'ébauche.

Henri Collet.





Le prix de Rome.

L'Académie des beaux-arts, toutes sections réunies, avec MM. Emile Pessard, Ch. Lefebvre et Gabriel Pierné comme jurés supplémentaires, a rendu le jugement suivant :

Premier grand prix de Rome : M. Jules Mazellier.

Premier second grand prix : M. Noël Gallon.

Deuxième second grand prix : M. Marcel Tournier.

Le poème imposé avait pour titre : la *Roussalka* et pour auteurs MM. Eugène Adenis et Fernand Beissier ; il comportait trois personnages : un soprano, un ténor et un baryton.

Les trois lauréats sont élèves de M. Lenepveu.

M. Mazellier avait obtenu le deuxième second grand prix en 1907 ; la première récompense lui avait été enlevée, l'année dernière, par M. André Gailhard. M. Mazellier avait pour interprètes : Mlle Nicot-Bilbaut-Vauchelet, MM. Muratore et Jean Reder ; accompagnateurs : MM. Léon Moreau et André Salomon.

M. Noël Gallon est à peine âgé de dix-sept ans ; il concourait pour la première fois. Ses interprètes étaient : Mme Auguez de Montalant, MM. Franz et Duclos ; accompagnateur, M. Edouard Risler.

M. Marcel Tournier avait comme interprètes : Mlle Demellier, MM. Francell et Dufranne ; accompagnateurs, MM. Chadeigne et Boulnois.

Rappelons qu'il y avait seulement cinq concurrents. Mlle Nadia Boulanger (deuxième second grand prix en 1908) et M. Marc Delmas (qui avait obtenu une mention) sont restés sur le carreau cette année.

Le Vieil Aigle.

M. Raynaldo Hahn, critique musical du *Journal*, a cédé une plume experte à l'illustre Intérim, collaborateur assidu de toutes les feuilles parisiennes et provinciales, qui a célébré l'œuvre de M. Gunsbourg en ce langage montécarlien, bien supérieur au français pour la truculence des épithètes et la hardiesse des métaphores :

Dans l'enchantement et éblouissement du gala de la Presse où, entre autres merveilles, nous eûmes l'unique et vrai duo de Roméo et Juliette

avec Smirnow et Lipkowska, le Vieil Aigle *de Raoul Gunsbourg prit dans ses serres puissantes le cœur et l'âme de Paris.*

On avait déjà applaudi à Monte-Carlo cet opéra rapide, chaleureux et nerveux. On le connaît. C'est une œuvre brève, intense, brutale et passionnée. Poète et musicien tout ensemble, l'auteur s'est interdit tout développement, toute digression. Il frappe. Il happe l'émotion et le pathétique. Il a enveloppé étroitement la situation la plus étrange et la plus féroce, les sentiments excessifs, le pathétique le plus humain et le plus inhumain. C'est une gageure et un tour de force de simplicité ; c'est la crise, une crise de grandeur et de douleur, de sublime souffrant et saignant.

Tout lutte, le sentiment et l'appétit, la tendresse et la fringale charnelle, et la musique de Gunsbourg naît avec son poème même, sans recherche, mais non sans trouvaille ou retrouvaille, spontanée, au petit bonheur, dans un grand souffle de fatalité, riche de couleurs et de nuances, révélatrice, énergique, psalmodique et tendre, désespérée et frénétique, rauque et fervente, toute sensualité et toute douceur.

La rivalité amoureuse et fougueuse du vieux Khan Asvad el Moslaïm et de son propre fils Tolaïk autour de la jolie esclave Zina, la misère physique et morale du vieux chef gigantesque qui a juré de donner à son fils tout ce qu'il demanderait, sa magnanime et effroyable résignation, le pacte de mort conclu entre les deux hommes pour la dolente et charmante proie, les câlines effusions de Zina et son ensommeillement enchanté vers la mort, la tristesse surhumaine du Titan esseulé, c'est un seul thème mélodique où il y a le déchaînement de toute la sensibilité humaine exaspérée, les paroxysmes de la passion, de l'harmonie et du lyrisme mélancolique. Dans les phrases chantées et les phrases tues (sic !) *les états d'âme éclatent, les artères battent, la furie sourd : c'est la chair qui crie, c'est l'instinct contre le bonheur et la bonté — et c'est simple, invinciblement. Chaliapine a été un formidable et douloureux Asvad : sa voix d'une profondeur et d'une autorité changeante et incalculable ; sa mimique éloquente, son geste inspiré, la sincérité de son expression, tout a été aux nues : il a interprété le* Cantique des Cantiques, *l'*Ecclésiaste *et le* Miserere *ensemble : c'est prodigieux. Rousselière, dans le rôle ingrat du fils Tolaïk, a eu les accents les plus forcenés et les plus harmonieux, l'ardeur la plus sauvage, le désir le plus vrai et le plus inhumain. Quant à Mme Marguerite Carré, pâmée, aimante, s'abandonnant, caressante et lentement, suavement mourante, elle a été le charme, la grâce, la mélodie triomphante.*

Il n'était que temps, après les bravos et les acclamations, de laisser la place à l'admirable Bréval, à l'ensorcelante Cavalieri, à l'impérieux Muratore : ç'allait ressembler à une prise de possession à l'Académie nationale de Musique...

Et Léon Jehin a conduit le Vieil Aigle *à la victoire de tout son cœur.*

Festival Chopin.

Il a été célébré au Trocadéro, par les soins de Mme Félia Litvinne à la voix imperturbable, de Mlle Pavlova, dont la virtuosité a su rester gracieuse, et de ces deux pianistes, M. Raoul Pugno et Mme Wanda Landowska, de qui les interprétations opposées, l'une brillante et l'autre délicate, ont pu satisfaire tous les goûts, sans excepter le bon. L'authentique piano du musicien est dans un état de conservation qui fait honneur aux procédés de la maison Pleyel.

Concerts de musique française moderne.

M. Jacques Durand a eu la pieuse pensée de célébrer la mémoire de son père par quatre concerts, consacrés à la musique française, qui lui fut si chère. Ils auront lieu à la salle Gaveau, les 18 et 25 février, 3 et 11 mars 1910, sous la direction de MM. Rhené-Baton, André Caplet, et des auteurs, avec les programmes suivants :

1er Concert

D'Indy	Prélude du 3e acte de *Fervaal.*
Roger-Ducasse	*Suite Française.*
Aubert	*Fantaisie* pour piano et orchestre.
Saint-Saens	3e *Symphonie.*

2e Concert

Dukas	Prélude du 3e acte d'*Ariane et Barbe-Bleue.*
Saint-Saens	Airs de Ballet de *Parysatis.*
Debussy	*Le Jet d'eau.* Chant et orchestre.
Rhené-Baton	*Variations.* Piano et orchestre.
D'Indy	2e *Symphonie.*

3e Concert

Saint-Saens	Ouverture d'*Andromaque.*
Ravel	*Rapsodie espagnole.*
Debussy	*Rondes de Printemps.*
D'Indy	*Fantaisie* pour hautbois et orchestre.
Witkowski	*Symphonie.*

4e Concert

D'Indy	*Jour d'Eté à la Montagne.*
Saint-Saens	*Phaëton.*
Caplet	A. *Prélude,* chant et orchestre.
	B. *Angoisse,* id.
Dukas	*L'Apprenti Sorcier.*
Debussy	*La Mer.*

Un legs bien placé.

Nous sommes heureux d'apprendre que par testament M. Auguste Durand a fait don d'une somme de deux mille francs à la Société de secours mutuels et de prévoyance des Employés du commerce de musique de Paris.

Genève.

M. Jaques-Dalcroze vient, avec le concours de huit de ses élèves, d'exposer les principes de sa méthode de gymnastique rythmique à Stuttgart, à la fête des musiciens allemands. A la suite de cette séance, à laquelle assistaient les plus hautes notabilités musicales de l'Allemagne, M. Max Mauer, directeur du Conservatoire de Stuttgart, décida de rendre obligatoire dans toutes les classes la méthode de notre concitoyen et d'en confier l'enseignement à l'un de ses meilleurs disciples, Mlle Mitzl Steinwender, élève aussi de notre Conservatoire. Le surintendant du Théâtre de Stuttgart, le baron de Putlitz, a prié M. Jaques-Dalcroze de venir, dans le courant de l'hiver prochain, donner un cours aux artistes de l'Opéra et d'appliquer ses théories à la mise en scène d'une œuvre lyrique.

Voici quelques extraits des critiques parues à l'occasion de la conférence :

De la *Schwabische Kronik.* — « Les ovations d'un public remplissant jusqu'au moindre recoin de la salle de fête, témoignaient d'un enthousiasme si délirant que l'on peut considérer la conférence de M. Jaques-Dalcroze comme un des clous de la fête. »

De la *Kœlnische Zeitung.* — « M. Jaques-Dalcroze se propose, à l'aide de son enseignement spécial, de développer les facultés motives des élèves musiciens ; les exercices exécutés par huit jeunes filles et enfants ravirent le public par leur diversité et les résultats acquis le surprirent au plus haut degré. Une tempête de bravos prouva le grand intérêt suscité par cette démonstration. »

De *Berliner Bœrsen Courrier* :

« La démonstration des élèves prouve combien il est facile, par cette méthode, de développer le sentiment du rythme, et il fut particulièrement instructif d'observer comment le sens du contrepoint *intérieur* peut être éveillé et développé chez l'enfant musicien. Toute la démonstration fut accueillie par les musiciens avec le plus vif intérêt, et leur vœu général était que la méthode de Gymnastique rythmique de M. Jaques-Dalcroze soit introduite dans tous les Conservatoires de musique. »

Société des Auditions modernes.

La *Société des Auditions modernes* (sous le haut patronage de M. le sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts) rappelle que les manus-

crits d'œuvres inédites de musique de chambre devront parvenir au secrétariat, 22, rue Rochechouart, le 15 septembre prochain, pour la session 1909-1910.

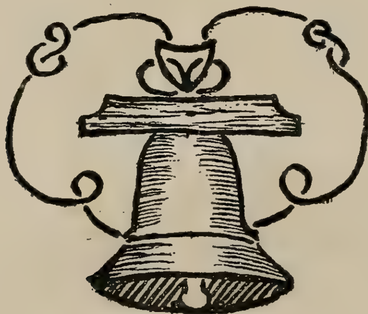
Comité de lecture : MM. Paul Vidal, président, C. Chevillard, Paul Dukas, S. Lazzari et Paul Oberdœrffer, fondateur.

Pour tous autres renseignements, s'adresser à M. Oberdœrffer, 119, rue de Rome.

Erratum. — Deux erreurs typographiques se sont glissées dans le compte rendu de la *Flûte enchantée* par M. Georges Servières : page 594, lire : *au lieu de vin, de l'eau claire* et non : *et d'eau claire* ; page 598, lire : *L'homme y est aimé de son frère,* et non : *de son père.*

A propos de Stephen Heller. — L'article de M. Georges Servières sur Stephen Heller, publié dans notre dernière livraison, nous a valu une longue et intéressante lettre de M. L. de Froberville, d'où il ressort que la signature Eugène de Froberville, sous laquelle a paru une biographie du musicien dans la *Gazette musicale* en 1841, est celle du père de notre correspondant.

Rectification. — Une erreur de typographie a empêché notre collègue chargé des Concerts de rendre compte, au mois dernier, de la très belle audition donnée par Mme Capoy à la salle de Géographie. Nous tenons à réparer cet oubli, et à dire à notre éminente collègue combien nous regrettons cet incident imprévu.



Le Gérant : Marcel Fredet.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

A L'OPÉRA

LA SCÈNE. — VI



M. LEROUX



M. FABERT DANS LE ROLE DE MIME

M. DELHAYE

M. LAFORGE

M. LEPLAT

M. PILARDAUT



M. RABAUD

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DES

AMIS DE LA MUSIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Henry Roujon, de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

VICE-PRÉSIDENTS

M. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut.

M. Louis Barthou, député, ministre de la justice.

M. le Comte Gaston Chandon de Briailles.

M. Adolphe Brisson, homme de lettres.

TRÉSORIER

M. Léo Sachs.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. Gustave Bret.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. Ecorcheville, docteur ès lettres.

MEMBRES DU COMITÉ

Mme Alexandre André.

Mme la comtesse René de Béarn.

M. André Bénac, directeur général honoraire au ministère des finances.

M. Gustave Berly, banquier.

M. Léon Bourgeois, sénateur, ancien ministre.

M. Franz Custot.

Mme Michel Ephrussi.

M. Georges Gaiffe.

M. Fernand Halphen.

Mme la vicomtesse d'Harcourt.

M. Louis Havet, de l'Institut, professeur au Collège de France.

Mme la comtesse d'Haussonville.

Mme Daniel Hermann.

Mme Henry Hottinguer.

Mme Georges Kinen.

Mme la comtesse Paul de Pourtalès.

Mme Théodore Reinach.

M. Romain Rolland, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

M. Louis Schopfer.

Mme Séligmann-Lui.

Mme Ternaux-Compans.

M. Jean Weber, agrégé de l'Université.



L'enseignement musical dans les écoles primaires

Infériorité de la culture musicale en France. — La musique à l'école primaire. — Pourquoi les programmes ne sont pas appliqués. — Lettre de M. Henry Fortis. — Rôle de la Société française des Amis de la musique.

*Parmi les très nombreux et très divers problèmes qui sollicitent l'attention de la Société française des Amis de la musique, il en est un qui offre à ses yeux un intérêt tout spécial : c'est celui de l'éducation musicale de l'enfance. C'est celui auquel elle désire consacrer son premier effort. Et avec juste raison ! Nous entendons souvent parler — nous parlons nous-mêmes trop souvent — de l'*infériorité musicale *de notre pays ; ne serait-ce pas l'*infériorité de l'éducation musicale *qu'il faudrait dire ? Personne, parmi les gens compétents et sans parti pris, ne saurait affirmer que le petit Français est moins sensible à la musique que le petit Allemand, le petit Suisse ou le petit Hollandais. L'expérience semble même prouver le contraire. Pourquoi donc, devenu grand, le Français demeure-t-il, règle générale, à l'écart d'un art qui est dans la vie des autres un besoin et un bienfait? C'est que nul ne lui aura appris à en goûter les jouissances ; c'est que les autres ont été cultivés, et lui pas.*

Car, ainsi que le dit M. Paul Souday (1) dans un article fort judicieux et que nous tenons à reproduire ici en partie :

(1) V. *l'Eclair* du 28 mai 1909.

« *Ce qui nous manque évidemment, c'est la culture musicale. Tous les abonnés de l'Opéra ont passé huit ou dix ans de leur enfance et de leur jeunesse à apprendre la langue et la littérature. La plupart d'entre eux n'ont jamais consacré une heure à étudier la musique. L'un d'eux me disait, le soir de la première d'*Hippolyte et Aricie : « *Voilà trente ans que je suis abonné : je n'ai jamais entendu un opéra aussi ennuyeux.* » *S'il avait eu l'ombre de culture musicale, le malheureux n'eût certes pas proféré ce blasphème : il en aurait senti le ridicule, comme il sent celui qu'il y aurait à mépriser Corneille, Racine ou Molière.*

« *L'un des principaux objets de la Société des Amis de la musique devrait être de combattre le préjugé de l'éducation purement littéraire, telle qu'elle se donne aujourd'hui dans nos lycées et collèges. De mon temps, on y enseignait un peu le grec, assez bien le latin et le français. Mais il n'y avait pour le dessin qu'un cours illusoire, fastidieux, dédaigné des maîtres et des élèves à peu près à l'égal de la gymnastique. Quant à la musique, il n'en était pas question.*

« *On pouvait avoir, en payant, quelques vagues leçons particulières de piano ou de violon, redoutées des pères de famille et déconseillées aux bons élèves comme une perte de temps. Pour le programme commun et obligatoire des études, la musique n'existait pas. Jamais on ne songea à nous inculquer les éléments du solfège et de la grammaire musicale. Jamais nos professeurs ne nous en disaient un mot, non plus, d'ailleurs, que de peinture ou de sculpture. Je me souviens qu'un matin, alors qu'il nous donnait quelques notions d'esthétique abstraite, notre professeur de philosophie dans un grand lycée de province obtint du proviseur l'autorisation de nous conduire au musée de la ville, qui possédait un beau Delacroix et quelques délicieux Corot.*

« *C'est à quoi se borna, pour notre génération scolaire, l'enseignement de l'histoire de l'art. Mais je crois bien que jamais aucun de nos maîtres ne prononça devant nous les noms de Mozart et de Beethoven, et nous pouvions croire, en quittant le lycée avec notre diplôme de bachelier, que l'art de ces grands musiciens était une amusette de luxe, aussi frivole et aussi peu importante dans l'histoire de l'humanité que la vénerie, la fauconnerie ou l'habileté à tourner des ronds de serviette. Ce doit naturellement être encore pis dans les écoles primaires.*

« *Comment s'étonner après cela que la majorité de la population soit incapable de pénétrer la pensée des grands compositeurs classiques, aussi*

belle et aussi profonde pourtant que celle des grands poètes, et n'aime sincèrement que la musique de café-concert ou celle qui lui ressemble, avec un peu plus de prétention et de tenue superficielle ?

« Il faut persuader à l'opinion publique et aux chefs de l'Université qu'on n'est pas un homme réellement et complètement cultivé si l'on n'est pas en état de goûter Bach et Rameau, Michel-Ange et Rembrandt, aussi bien que Pascal et Bossuet, ou Ronsard et La Fontaine. Il faut, en outre, convaincre tout le monde qu'il ne suffit pas d'aller distraitement faire un tour au Louvre ou louer un fauteuil d'orchestre à l'Opéra pour devenir un connaisseur, mais que l'intelligence de tous les arts exige un entraînement et une instruction préalables. Les ennemis de la musique qu'ils appellent difficile et qui se plaignent de n'y rien comprendre, mais qui n'ont jamais songé à prendre un peu de peine pour y arriver, ressemblent à des nègres ou à des Caraïbes qui, débarquant à Paris, iraient voir Phèdre *ou le* Misanthrope *sans avoir commencé par apprendre le français.*

« C'est vraiment procéder avec méthode et attaquer le mal dans sa racine que de vouloir, comme la Société des Amis de la musique, « favoriser chez les enfants la formation du goût musical par l'étude et la pratique du chant choral dans les institutions primaires et secondaires ». Divers moyens, intervention auprès des pouvoirs publics, propagande incessante, fondation de prix, serviront ainsi à préparer des générations qui admireront et soutiendront l'art véritable et les vrais artistes, rendront impossible le scandale de certains échecs et de certains triomphes. L'esprit public et même la moralité publique, que corrompent les spectacles bas, ne pourront qu'y gagner. »

En ce qui concerne les établissements d'enseignement secondaire, la question a été soumise, par l'intermédiaire de notre éminent et dévoué président, aux pouvoirs publics. Elle est actuellement à l'étude, et nous sommes fondés à espérer que des pourparlers en cours naîtra un heureux résultat. Remettons donc à plus tard l'étude de ce sujet, et pour aujourd'hui, examinons seulement ce qui se passe dans les établissements d'enseignement primaire.

Il y a un fait tout d'abord : c'est qu'un programme d'enseignement musical existe pour ces écoles, et ce programme, dans son ensemble, est

excellent. Il s'inspire, autant que possible, des desiderata formulés par des musiciens tels que M. Camille Saint-Saëns, M. Bourgault-Ducoudray, etc., lors d'une enquête entreprise en 1880 par Jules Ferry, alors ministre de l'instruction publique (1). S'il était appliqué exactement, nous n'aurions rien, à ce point de vue, à envier aux pays étrangers.

Mais, hélas ! il y a un autre fait : c'est qu'en dehors des villes principales — et encore ! — ses prescriptions sont observées de loin... ou pas du tout.

Quelles sont donc les raisons de cette négligence ? Dans quelle mesure la Société française des Amis de la musique, soucieuse de ne pas manquer à l'un de ses devoirs les plus hauts : l'éducation de la masse, son relèvement moral par la diffusion du goût musical, doit-elle, peut-elle intervenir ? C'est ce qu'il importait de se demander.

Non content de recueillir des observations personnelles, nous avons tenu à soumettre la question à différentes personnalités à même de se prononcer en toute connaissance de cause. M. Henry Fortis, que nous avons consulté en premier lieu, n'est pas seulement un artiste éprouvé et convaincu : c'est encore un écrivain qui a défendu avec talent, sur la question pédagogique, des idées claires et justes, et dont l'autorité, acquise par une longue et intelligente pratique de l'enseignement, n'égale que la modestie. Dans la très intéressante lettre qu'il nous adresse, M. Fortis signale, de la façon suivante, la cause du mal et les remèdes :

LETTRE DE M. HENRY FORTIS

« Pendant trop longtemps on a pensé que les arts n'étaient accessibles qu'à une élite ; et le mot populaire *restait synonyme de bas, de grossier.*

« Mais aujourd'hui que nous avons une conception plus exacte des rapports qui peuvent exister entre l'esthétique et l'âme du peuple, nous avons jugé que, de tous les arts, la musique se prêtait la mieux à la généralisation du culte du Beau.

« Voilà pourquoi une place importante est faite depuis vingt ans à l'enseignement musical dans tous nos établissements scolaires.

(1) A signaler particulièrement le très remarquable *Rapport sur l'organisations de l'enseignement du chant dans les écoles*, de M. Bourgault-Ducoudray. Il a paru en brochure (Rouart-Lerolle et Cie).

« *Mais décréter est chose facile : il y a malheureusement loin de la coupe aux lèvres.*

« *On ne pouvait songer évidemment à créer un corps de professeurs spéciaux pour appliquer les nouveaux programmes et rendre la musique intelligible à la masse. Force était de s'en remettre aux éducateurs ordinaires des écoles, aux instituteurs. Mais ceux-ci, enfants du peuple, étaient ignorants de tout ce qui a rapport à la musique, et par conséquent inhabiles à communiquer un goût et un savoir qu'ils ne possédaient pas.*

« *Toute une génération s'est écoulée dans l'inaction, et nous ne sommes guère aujourd'hui plus avancés qu'à l'époque où MM. Saint-Saëns, Bourgault-Ducoudray, Danhaüser, etc., jetaient le cri d'alarme.*

« *Pour obliger les instituteurs à devenir musiciens, on a enfin, il y a deux ans, rendu obligatoire au brevet supérieur une épreuve de dictée musicale.*

« *Mais son application stricte présente de grandes difficultés, car on s'aperçoit que, en dehors des élèves des écoles normales, la plupart des candidats sont incapables d'y participer honorablement. Les échecs qui en découlent ouvrent les yeux sur la faute initiale du point de départ : les postulants au brevet élémentaire, sachant que leur nullité en musique n'était pas un obstacle à leur réussite à l'obtention de ce diplôme, se figuraient qu'il en serait de même au brevet supérieur. Leur désillusion a dû être cruelle, et il leur a fallu convenir que s'il est possible à une commission d'être plus qu'indulgente pour un examen simplement* oral *(c'est le cas du brevet élémentaire), cela devenait plus difficile pour des devoirs* écrits.

« *Dans un avenir assez rapproché, nous verrons donc le plus grand nombre de nos instituteurs pourvus du brevet supérieur avec un bagage musical suffisant pour l'utiliser dans leurs classes. De ce jour datera effectivement l'enseignement de la musique dans les écoles.*

« *Mais on peut en hâter la venue par un moyen bien simple : c'est que les commissions d'examen du brevet élémentaire se montrent exigeantes pour l'épreuve musicale, au lieu de la réduire à la formalité de quelques questions bien anodines, posées par un membre sans compétence, ainsi que cela se pratique journellement.*

« *Si MM. les inspecteurs d'académie voulaient y tenir la main, des progrès énormes seraient vite réalisés !*

« Je sais un département de l'Est où un de mes amis, professeur de musique aux écoles normales, ayant obtenu presque carte blanche d'un inspecteur d'académie mélomane, causa par sa juste sévérité l'échec d'une cinquantaine de candidats en deux sessions.

« La leçon porta rapidement ses fruits, car par la suite il eut la satisfaction de constater une préparation efficace. Dans ce département, tous les instituteurs enseigneront maintenant le chant : ils ont même formé une vingtaine de sociétés chorales.

« Si cette expérience se renouvelait ailleurs, elle obtiendrait sans doute même réussite.

« Que devons-nous donc faire ?

« Agir d'abord auprès de MM. les inspecteurs d'académie pour que les examens musicaux des différents brevets ne soient pas escamotés ;

« Faire substituer la dictée musicale écrite *à l'examen oral de musique du brevet élémentaire ;*

« Obtenir des directeurs d'écoles normales et du Conseil des professeurs qu'ils observent les règlements du concours d'admission à ces écoles quant à l'épreuve du chant spécifiée par l'arrêté du 22 juillet 1883, qui, si elle est suivie, favorisera les musiciens au lieu de rester lettre morte ;

« Pousser enfin MM. les inspecteurs primaires à exiger de tous les éducateurs la stricte application de leur emploi du temps qui prévoit un enseignement musical obligatoire que tous les instituteurs indistinctement doivent, de par leur diplôme, être à même de donner.

« Ainsi serait résolue la question vitale de l'éducation musicale populaire par la conception inéluctable de cette parole du père de la pédagogie allemande, Luther :

« Je ne considère pas comme un instituteur l'homme qui ne sait pas chanter. »

Henry Fortis,
Nice.

En renvoyant à bientôt la continuation de notre enquête, qu'on nous permette d'exprimer le vœu de voir nos amis, nos lecteurs, s'intéresser dans une large mesure à cette si grave et si attachante question de l'éducation musicale chez les enfants. Documents, idées, réflexions, toutes les communications de leur part seront les bienvenues.

Avantages réservés aux membres de la Société française des Amis de la Musique.

Les avantages que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° La Revue musicale S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique*) *est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° Sur la présentation de leur carte, les Amis *bénéficieront des réductions suivantes :*

Chez M. Max Eschig, 13, rue Laffite *: 10 0/0 sur l'abonnement ; 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets ;*

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg, *25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets.*

Chez M. Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, *10 0/0 sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, *10 0/0 sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. — La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.

Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.

Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 francs.

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.

La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.

Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.

Les dames peuvent faire partie de l'Association : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. Ecorcheville, secrétaire général, 6, chaussée d'Antin, Paris.





A propos de Richard Strauss

17 Juillet 1909.

M. Romain Rolland nous communique la lettre suivante, qu'il vient de recevoir de M. Richard Strauss, et qui solutionne l'incident Mariotte. Le S. I. M. est heureux et fier d'avoir pu contribuer à l'apaisement de ces contestations.

Mürren, Oberland.
12 Juillet 1909.

Mon cher Ami,

Je me hâte de vous annoncer que j'ai réussi aujourd'hui à obtenir de MM. Fuerstner que ceux-ci rendissent la liberté à la *Salomé* de Mariotte. M. Fuerstner s'entendra directement avec M. Mariotte pour les formalités à remplir.

RICHARD STRAUSS.



Cliché de M. Desvignes.

Un orchestre morvandiau.

NOTICE HISTORIQUE SUR LA VIELLE

A mon ami J. Ecorcheville.

L'instrument

La vielle est un violon sur lequel les cordes sont mises en vibration au moyen d'un clavier, au lieu d'être touchées par les doigts de l'exécutant ; l'archet garni de crins est remplacé par une roue polie et enduite de colophane.

Les cordes pour la mélodie sont au nombre de deux, à l'unisson. En outre, il y a d'autres cordes destinées à produire des basses contraintes ou des pédales, et qu'on appelle : *bourdons*, *mouche*, *trompette* (ou coup de poignet).

Les cordes chantantes, ou chanterelles, partent du chevillet, passent sur un petit chevalet, descendent parallèlement à la table et se mettent en contact avec la roue-archet. De là elles appuient

sur un grand chevalet et viennent s'accrocher à l'éclisse inférieure du corps.

Ces deux cordes sont enfermées dans une boîte allongée qui contient le mécanisme, soit une série de tiges plates coupées à des points fixes et perpendiculairement par des lamelles de bois taillées en lames de couteau, enfoncées dans ces tiges de manière à pouvoir tourner et recevoir l'accord : ce sont les *sautereaux*.

Les doigts de la main gauche, appuyant sur la tête des touches, font enfoncer la tige ; à ce moment les deux sautereaux jumeaux attaquent les chanterelles à l'endroit précis, et le son se produit aussitôt que la main droite actionne la roue au moyen d'une *manivelle*.

Par conséquent la différence entre le violon et la vielle consiste d'abord en ceci : dans le violon, la corde est pressée de haut en bas sur la touche par le doigt du violoniste, tandis que dans la vielle cette même corde est tirée dans le sens horizontal de droite à gauche par le clavier du vielliste. L'effet produit est identique.

CHANTERELLES.

Etudions d'abord l'état des deux cordes appelées chanterelles, comme nous l'avons dit, pour les distinguer des cordes d'accompagnement ou bourdons, et non par assimilation au *mi* du violon. Elles doivent d'abord être accordées strictement à l'unisson, ce qu'on obtient aussitôt qu'on ne perçoit plus de battements entre elles au moment de l'émission du son. Pour éviter qu'elles grincent sur la roue, on les garnit, au point de frottement, de légers flocons d'ouate blanche. Leur justesse dépend de plusieurs circonstances qu'il faut déterminer : 1° *le calibre*, 2° *l'emplacement des petits chevalets*, 3° *la position des sautereaux*, 4° *la garniture d'ouate*, 5° *la rondeur absolue de la roue*.

1° Le calibre.

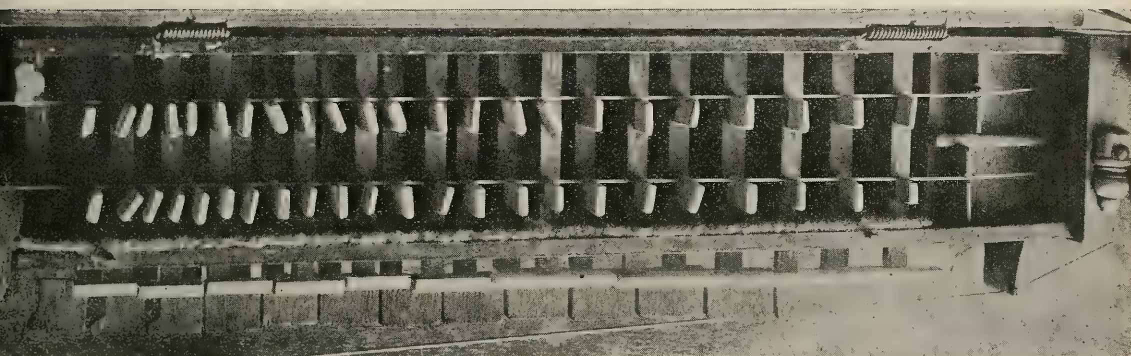
Il va sans dire que les deux chanterelles doivent être de grosseur pareille. Malgré tout, s'il existait, pour le registre aigu ou pour le grave, une petite différence de justesse, on y obvierait en déplaçant petit à petit le chevalet de la seconde corde.

2° L'emplacement des petits chevalets. Autrefois il y avait un chevalet commun aux deux chanterelles. Aujourd'hui, chaque corde

a son chevalet indépendant, ce qui facilite l'accord, comme on vient de voir. Il suffit parfois d'un déplacement d'un ou deux millimètres pour rétablir la justesse entre les deux cordes.

3° La position des sautereaux.

Ces lamelles de bois sont autant de doigts mécaniques. Etant enfoncées à force dans les trous des tiges, il est aisé de leur donner l'inclinaison voulue, à droite ou à gauche, pour qu'elles saisissent les cordes au point exact où elles doivent donner la note juste de l'échelle chromatique. On accorde d'abord la chanterelle de droite (en regardant l'instrument), tandis que la



Sautereaux de la vielle dans leur position de réglage.

chanterelle de gauche est immobilisée sur un épaulement d'os ou d'ivoire ménagé à cet effet dans la boîte à clavier. Puis on règle l'unisson avec la chanterelle qu'on a remise à sa position normale.

4° La garniture d'ouate.

C'est là la grosse question. Il faut légèrement présenter à la corde l'ouate en flocon mince, plat et allongé, et, en même temps, de la main droite imprimer à la roue un mouvement saccadé.

L'ouate commence à s'enrouler. Sans cesser de tourner la roue, on roule la corde fortement entre le pouce et le médius de la main gauche. L'opération est extrêmement délicate, car pour peu que la touffe d'ouate soit trop forte, les notes aiguës deviennent fausses ; et si elle est trop fine, les mêmes notes grin-

cent désagréablement. L'habitude guidera le vielliste qui, en aucun cas, ne doit poser, même légèrement, ses doigts sur la surface polie de la roue.

5° La rondeur absolue de la roue.

La roue-archet est tournée dans une bille de bois dur, généralement de sorbier ou d'alisier, parfois d'érable. Par conséquent, sous l'action de l'humidité ou du soleil, elle tend à se déjeter dans un sens ou dans l'autre. On s'en rend compte quand, en tournant doucement la roue, on perçoit des intermittences de vibrations. Il faut alors, si le déjet n'est pas important, présenter délicatement au bas de la roue une lame de verre à l'arête bien nette, et tourner avec précaution de manière à rétablir l'uniformité de la surface polie du bois. Il est curieux qu'on n'ait pas songé, pour obvier à cet inconvénient très fréquent, à tourner la roue dans une pièce de bois composée de quatre morceaux assemblés en sens contraire des fibres, quitte à recouvrir le taillant de la roue d'un ruban de placage, si l'assemblage offrait quelque danger aux endroits du collage (1).

BOURDONS

Les bourdons devant produire des sons fixes à la tonique ou à la dominante du morceau, ils ne sont pas soumis à l'action du clavier. Partant du côté droit ou du côté gauche de la tête (ou cheviller), ils sont soutenus par un épaulement tout en haut du couvercle des sautereaux, et viennent s'appuyer sur un chevalet où l'on peut les faire glisser si l'on veut les écarter de la roue et, conséquemment, les réduire au silence. Il y a deux bourdons de chaque côté de la boîte à clavier. L'un d'eux s'appuie sur un petit chevalet mobile, *trompillon*, qui, lorsque la corde est mise en vibration, se livre, sur la table, à des battements dont on règle la fréquence et l'intensité au moyen d'une cheville fixée dans le tire-cordes : on l'appelle : la trompette ou coup de poignet ; c'est la difficulté d'exécution la plus sérieuse quand on veut bien s'en

(1) Dans le *Mercure* du 25 mars 1761 on lit : « le sieur Louvet, rue des « Petits-Champs, qui a trouvé le moyen d'empêcher la roue de la vielle de « se déjeter. » En quoi consistait l'innovation du célèbre facteur, il ne nous a pas été possible de le savoir.

servir. Un vielliste aveyronnais, depuis longtemps fixé à Paris, M. Tarible, possède un coup de poignet qui, comme articulation, précision et variété de rythme pourrait être difficilement égalé.

Les chanterelles, donnant au départ un *sol*, sont des *la* de violon un peu fins ; le bourdon *ut* est un *ut* filé d'alto ; le second bourdon *sol*, un *sol* filé de violon ; la trompette, un fort *ré* de violon ; le gros bourdon, dont on ne se sert pas d'ordinaire, un *sol* filé de violoncelle. On n'emploie plus la *mouche*, qui était un *sol* à l'unisson des chanterelles.

Inutile de dire que dans les pièces autres que les danses, et qui modulent, on supprime les bourdons et la trompette. Exception est faite pour les *musettes*, à condition toutefois qu'elles n'offrent pas des modulations s'écartant de la tonique et de la dominante.

C'est la *trompette*, on peut le dire, qui a ridiculisé la vielle. Aussi quand Bâton le jeune, en 1752, entreprit de perfectionner l'instrument, il s'empressa de supprimer cet accessoire gênant et antimusical. « C'est, dit-il dans son prospectus, un défaut « essentiel et insoutenable qui n'a pris de crédit que parce qu'on « y a attaché l'articulation. Mais cette articulation est aussi défec- « tueuse que son principe, en ce que la trompette de la vielle « n'est occasionnée que par les frémissements d'un chevalet sur « la table, ce qui ne peut produire que du bruit. C'est un véri- « table *concert de mouches*, pour employer le mot d'un plaisant. »

Il la remplaçait par ce qu'il appelle une articulation spéciale dont il fournit la description en termes tellement obscurs qu'il ne m'a pas été possible d'en saisir le sens.

Pour terminer cette revue des cordes de la vielle, il faut noter qu'on doit à Bâton l'aîné l'idée de faire courir le long de la table des cordes d'acier ou de laiton vibrant par sympathie, comme dans la viole d'amour. L'accord judicieux de ces cordes peut corriger certaines défectuosités de justesse ou de sonorité qui atteindraient les chanterelles.

LE CLAVIER

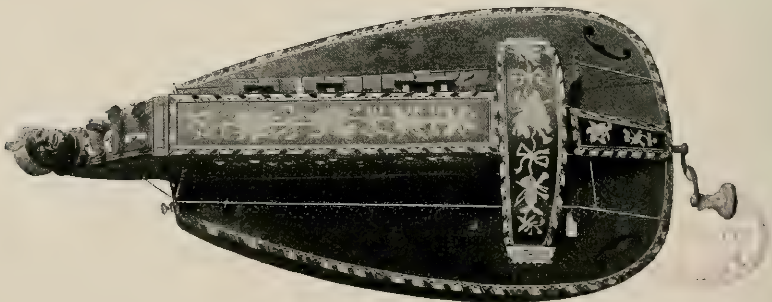
Le clavier de la vielle se composait primitivement de vingt touches ; Bâton l'aîné les porta à vingt-quatre en 1716, et son frère,

en 1752, alla à trois octaves, en descendant la note initiale du *sol* au *ré*. Cette innovation n'a pas réussi, et le point de départ est resté le *sol* (sur la clé de *sol* deuxième ligne de la portée). Les treize touches diatoniques sont noires comme dans les anciens clavecins ; les dièses qui les surmontent sont en os ou en ivoire. Il faut que les touches qui traversent la boîte à clavier de part en part glissent facilement dans leurs mortaises, sans, toutefois, avoir trop de jeu, car, dans ce cas, la touche, en ballottant, entraînerait les sautereaux dans un mouvement analogue qui détruirait la pureté du son.

L'étendue de la vielle est donc, depuis deux siècles, de deux octaves moins une note : le *fa* dièse aigu qui n'existe pas. Le *fa* naturel se trouve sur la rangée des dièses, pour la raison que le resserrement des touches à l'extrême aigu du clavier ne permettrait pas de placer *fa* dièse, *fa* et *sol*.

N'oublions pas que la vielle, étant munie d'un clavier, devient un instrument à *sons fixes*, et doit être accordée selon les règles du tempérament.

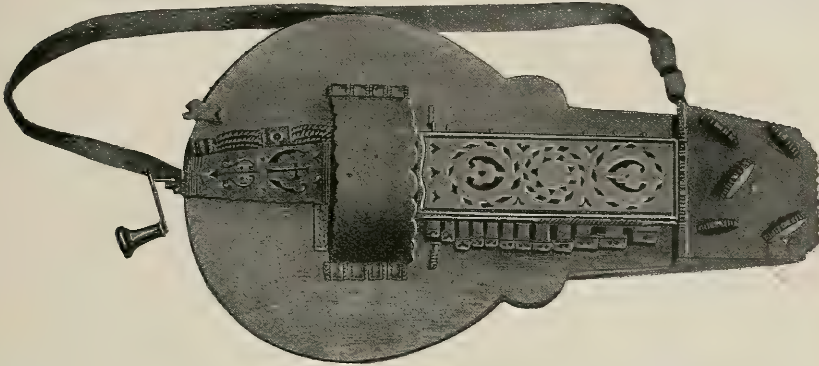
La forme de la vielle a considérablement varié au cours des siècles. Nous ne possédons aucun instrument authentique antérieur au XVIIe siècle, — la vielle du Kensington dont parle Terrasson ayant été modifiée par le réparateur ; — aussi devons-nous nous contenter des reproductions graphiques ou sculpturales.



Vielle en corps de luth de P. Louvet (1735).

Jusqu'au début du XVIIIe siècle les vielles étaient plates, de forme allongée, et faites d'un bois uniforme, jaunâtre le plus souvent, avec quelques filets tracés au feu et des rosaces découpées à

jour. Les têtes, en forme de carré, de trèfle, de cœur ou de pique renversé (on peut dire que toutes les figures du jeu de cartes ont passé), étaient d'ordinaire rattachées à l'éclisse supé-



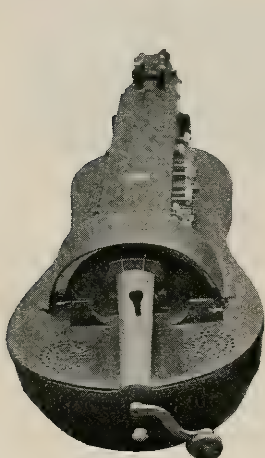
Vielle de forme ancienne.

rieure par des baguettes en bois tourné. Elles portaient 3, 4 ou 5 cordes. Anciennement, la chanterelle était simple; la trompette n'intervint qu'à la fin du XVII[e] siècle. Comme on l'a vu, Bâton l'aîné utilisa pour la construction de ses instruments des corps de luths, de théorbes et de guitares. Mais la forme plate du XVII[e] siècle ne disparut pas pour cela, et on la voit reproduite dans des estampes de Bouchardon, de Basan, etc., postérieures à la date de l'invention du luthier versaillais. La forme dite « à bateau » conquit néanmoins la faveur des artistes, et quand il n'y eut plus de luths ou de théorbes à décapiter, on construisit des dontes de forme analogue, composées le plus souvent de neuf côtes assemblées sur un moule, avec alternance de couleur : brun et jaune.

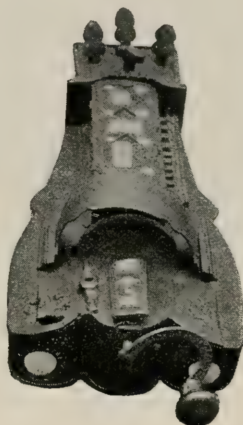
La table des vielles est toujours de noyer ou d'acajou. Elle aurait plus de son si elle était, comme pour tous les instruments à archet, de bois de sapin. Les vielles de notre époque subissent cette erreur, due à l'esprit de routine uniquement.

La richesse d'ornementation des vielles du XVIII[e] siècle fait l'admiration des curieux et des artistes. Ce ne sont que bords de tables délicatement filetés, couvercles de clavier et ponts de roue recouverts de trophées en nacre de perle, de rinceaux d'ivoire,

de médaillons sculptés, d'incrustations d'écaille. Le bois des touches parfois disparaît sous la marqueterie, et l'on y trouve même des pierres précieuses serties, comme dans l'instrument du Musée du Conservatoire qui porte le n° 207 du catalogue. Il est vrai qu'il passe pour avoir appartenu à Madame Adélaïde, fille de Louis XV.



Vielle en gourde.



Vielle plate.



Vielle en trapèze.

Les formes variaient, mais toutes se recommandaient par l'élégance de la coupe. Il y en avait de plates, présentant l'aspect d'un trapèze allongé ; d'autres rappelaient un berceau d'enfant, une gourde de pèlerin coupée par le milieu, une guitare, une viole. Quant à l'appellation de « vielle à la turque » qui se rencontre assez souvent dans les inventaires ou dans les annonces de vente, j'avoue qu'il m'a été impossible de me renseigner sur ce qu'elles avaient de particulier (1). Quant aux têtes, elles étaient ravissantes, sculptées par Pineau ou par Lafille, têtes de roi couronné, de mousquetaire, de Turc, de femme, d'ange, de négrillon, surmontant un cheviller que décore généralement à la base une coquille délicatement fouillée.

(1) Dans les *Tablettes de Renommée* de 1772, le S[r] Foubert est signalé comme « faisant toutes sortes de vielles à la façon du S[r] Lourcet et de Farcy, « des *vielles turques*, tant doubles que simples.






Têtes de vielles anciennes.

Au point de vue de la sonorité, les vielles en bateau ou sur corps de luth sont incomparablement les meilleures (1).

Je n'ai pas à parler des multiples essais ayant pour but d'adapter au mécanisme de l'épinette, du clavecin ou du piano-forté l'économie de la vielle. On pourrait citer une centaine d'appareils sonores où l'on a essayé, au moyen de bandes de parchemin ou d'archet sans fin, de prolonger, à la façon de la vielle, le son du clavecin. Le dernier en date est le piano-quatuor de Baudet, qui apparaît comme le résultat le plus parfait de la combinaison. Mais il faut s'arrêter sur la *vielle organisée* (2), qui eut un grand succès vers le milieu du XVIIIe siècle et qui retint un moment l'attention des artistes.

La Marquise

« *J'ai, autrefois, joué de la guitare... et j'en ai là une très ornée*
« *qui m'a coûté bien de l'argent...*

Le Maitre

« *Comme il est nécessaire d'avoir deux vielles, et que la guitare*
« *n'est plus à la mode, je vous en ferai faire une* vielle organisée ».

Dom Bedos, dans son remarquable traité de l'*Art du facteur d'orgues*, consacre une notice détaillée à cet amalgame de la vielle et d'un jeu de flûte bouchée. La touche, en s'abaissant, ouvrait la soupape du tuyau et le faisait parler. On pouvait jouer les deux ensemble, ou les faire entendre séparément. Le soufflet destiné à pousser l'air dans les tuyaux était mû par la tige de la roue, qui servait ainsi, à la fois, d'archet et d'agent souffleur.

L'appareil était d'aspect déplaisant, lourd à mouvoir, massif et encombrant. De plus, il était bien difficile de maintenir la justesse entre les deux éléments. Deux facteurs, l'un de Paris, l'autre de Toulouse : Melling et Bergé, se firent une réputation dans cette facture spéciale.

(1) Dans sa méthode *La Vielleuse habile*, Bouin déclare que les vielles en corps de luth ont plus d'harmonie et rendent plus de son ; celles en corps de guitare sont plus douces, et pour la chambre elles sont plus gracieuses.

(2) Joseph Haydn a composé pour le roi de Naples Ferdinand IV des nocturnes pour vielle organisée.

J'ai relevé soit sur des étiquettes, soit sur des livres d'adresses, Tablettes de Renommée et divers organes de publicité du XVIIIe siècle, les noms suivants de luthiers s'étant occupés de la fabrication des vieilles.

Melling (*A la belle vielleuse*), rue des Orties, et plus tard rue Fromenteau.

Fleury, rue de l'Arbre-Sec.

Lelièvre, rue des Nonaindières.

Hurel, rue des Grands-Hurleurs.

Vibert, rue de la Seine.

Delaunay, et *Claude Girod* (sans adresses).

Lambert, rue Michel-Le Comte.

Veuve Champignon, rue du Bac.

Joubert, rue Saint-Jacques.

Richard, au vieux Louvre (c'est le fameux facteur-ingénieur.)

Pierre Louvet, le Stradivarius des vielles. Il a dû en construire une énorme quantité, à en juger par ce qu'il en reste dans les musées et dans les collections particulières. Il avait pour enseigne *A la vielle royale*, et il habita successivement les rues Pastourelle, Saint-Martin et Montmartre. Ses claviers sont parfaits, et aucun de ses produits n'est de qualité courante. Toutes les vielles de P. Louvet sont admirables de proportions et artistiques d'aspect.

Jean Louvet, frère du précédent, rue Croix-des-Petits-Champs.

Baton l'aîné, à Versailles. Son frère cadet était professeur mais non facteur. Toujours préoccupé d'améliorer l'organisation et d'étendre les ressources de l'instrument, il confiait à Fleury la mise en œuvre de ses idées.

César Pons, fixé à Grenoble après avoir travaillé à Paris, rue Pont-au-Change.

Grou, à Lyon. Il signait : Grou de Paris.

Berger, à Toulouse.

Desjardins, à Caen.

Parmi les facteurs contemporains qui marchent sur les traces de ces facteurs d'autrefois, je dois citer *Pimpard*, de Jenzat (Allier), qui fait de belles imitations de Louvet, et qui excelle à réparer, ou plus exactement à restaurer les anciens instruments qui ont subi les outrages du temps et surtout le vandalisme des ménétriers

ignorants. La maison Pajot construit aussi, pour les amateurs, des instruments d'après les modèles classiques.

Malheureusement le mauvais goût des vielleux de campagne impose aux facteurs des peinturlurages odieux qui déshonorent la vielle. Quant aux têtes sculptées sur les instruments à bon marché, elles sont si grossières qu'il vaudrait mieux les remplacer par une crosse ou une volute évidée.

Je dois ajouter que, sur les prix courants, les vielles d'*artistes* sont annoncées : « Articles sérieux, sans fleurs aux couvercles. »

Les vielles extra-soignées, avec une tête proprement sculptée, bordure nacre et filets mosaïque, fourniture ivoire et palissandre, sont de 140 à 500 francs. On peut avoir pour 100 à 120 francs un bel et bon instrument solidement construit et donnant toute satisfaction à la virtuosité.

Les vielles plates « ou forme guitare » sont, naturellement, moins chères. Mais comme on leur préfère, en général, les vielles en bateau, il est rare que les facteurs les soignent à l'égal de ces dernières.

Remarquons, en passant, que les roues des vielles actuelles, destinées aux airs de danse en plein air, sont sensiblement plus épaisses que celles des vielles du XVIII[e] siècle qu'on jouait dans les salons, et à qui on demandait surtout de la légèreté en vue de l'exécution des petites pièces musicales.



Le petit vielleux, par Bouchardon.

L'histoire de la vielle

Les origines présumées de la vielle sont connues de tous (1), et il n'existe pas un traité de musique, si élémentaire soit-il, qui n'ait reproduit le fragment du chapiteau de l'église de Bocherville remontant au XIe siècle. On y voit deux personnages assis qui tiennent sur les genoux un appareil ayant à peu près la forme d'une guitare allongée. Au-dessus du manche se trouvent des marches ou touches que fait mouvoir le personnage de gauche. Quant à son compagnon, il se contente de tourner une manivelle très apparente à la partie inférieure de l'instrument.

Il fallait, par conséquent, deux musiciens pour actionner la vielle ou plus exactement l'organistrum.

Les chroniques du moyen âge, à partir du XIIIe siècle, font fréquemment allusion à l'instrument dont nous nous occupons; ils le désignent d'abord sous le vocable de *Symphonia seu organistrum*, puis uniquement *Symphonia*, qui ne tarde pas à devenir par corruption *chifonie,* nom sous lequel il sera connu jusqu'au XVIe siècle.

Ici, une parenthèse : en Provence, à l'époque actuelle, la vielle est appelée communément « phonphogne ». Il est aisé de voir dans cette appellation un souvenir du mot primitif, qui a survécu de quatre siècles à la disparition de l'expression usuelle (2).

(1) Pour l'histoire de la vielle, consulter le ms. de Barthélemy l'Anglais du XVe siècle (Bib. Nat., Fr. 22532, f° 340 v°) : « On appelle en France une *symphonie* ung instrument dont les aveugles jouent en chantant les chansons de geste, et c'est un instrument qui a bien doux son, et plaisant à voir, si ce ne fust pas l'estat de ceux qui en usent » La grande miniature de ce manuscrit, qui représente un orchestre complet du XVe siècle, montre aussi un joueur de symphonie.

Citons aussi le fameux roman de *la Violette* (Bib. Nat., Fr. 24378), où Gérard de Nevers se déguise en jongleur et vient *la viel au col* se montrer dans deux superbes miniatures (f°s 78 v° et 82 v°).

(2) Dans son traité de la danse, imprimé en 1536 et rédigé en latin macaronique, le Provençal Antonius Arena cite au nombre des instruments propres à animer *suos compagnones* la vielle, qu'il appelle *fonfonia.* Il la place entre le *chipachaplum,* dont la traduction nous échappe, et la *calamela* (chalemie, cornemuse).

En matière d'organographie, il n'est pas aisé de trouver quelque chose de nouveau touchant l'origine des appareils sonores. Nous n'avons donc aucune prétention à la découverte de ces documents primitifs que Kastner, pour ne citer qu'un musicographe, a colligés dans ces précieux volumes qui se nomment : *Paremiologie musicale* et *Les Danses des Morts*.

Deux questions se posent tout d'abord : A quoi répondait ce mot symphonie ? Le préfixe grec συν (à défaut de l'idée que nous nous faisons aujourd'hui du terme), le préfixe συν indique l'idée d'une réunion, et répondrait parfaitement à la construction actuelle de la vielle qui, au moyen de ses chanterelles, de ses bourdons, de sa trompette, de sa mouche, réalise l'association de plusieurs sons. Mais, quand on l'appelait « symphonie », la vielle avait-elle ces cordes d'accompagnement ? Premier problème dont la solution est encore à trouver et qu'aucun document de l'époque ne peut éclaircir.

D'autre part, quel motif avait-on d'imaginer l'organistrum à une époque où la viole à archet était déjà connue ? Et remarquez que cet engin, exigeant la collaboration de deux musiciens, était une complication, alors que le « crout », la « rote », le « rebec », embryons de la viole, et n'excédant pas les dimentions de l'alto actuel, pouvaient aisément être joués à l'épaule, ou sur les genoux, par une seule personne.

Il paraît donc que cette « complication » avait pour objet de constituer un instrument à plusieurs sons simultanés, se différenciant du rebec qui ne pouvait produire qu'un chant dépourvu de tout accompagnement.

Quoi qu'il en soit, la chifonie, dès la période du moyen âge, devient un instrument de mendiants, d'aveugles et de truands : toutes les chroniques sont d'accord sur ce point, et qu'on consulte Mathieu de Gourmay, de Peyrat, Gerson, Eustache Deschamps, on trouve partout des traces de l'« ignominie » de la vielle. Les anciens auteurs allemands consacrent cet état par un mot carac-

(1) *Dissertation historique sur l'instrument appelé la vielle*, 1741 (réimprimée en 1768. On en reparlera plus loin).

téristique : *lyra mendicorum*, ou encore *Bauerleyer* (1), qui subsiste encore.

Au seizième siècle, sous le règne de Henri III de France, la vielle fait un effort pour se mettre au rang des instruments nobles. Et ici doit se placer l'extrait d'un mémoire de Terrasson qui mentionne d'un des plus beaux instruments qui soient à notre connaissance. Il s'agit d'une vielle qui aurait appartenu non pas à Henri IV, comme avance l'auteur, mais bien à son prédécesseur sur le trône, le dernier des Valois.

Au moment où paraît l'écrit de Terrasson, la vielle est en grande faveur. Mlle de Mesmon, sœur de M. le chevalier de Mesmon, écuyer ordinaire du Roi, ayant envie de posséder l'instrument à la mode, va pour en choisir un dans la boutique d'un luthier de Paris nommé Hurel (2), qui lui en montre plusieurs. Mlle de Mesmon les trouve trop grandes. « Alors Hurel (je cite le morceau textuellement) :

Alors Hurel lui montra une petite vielle qu'il lui annonça sous le titre de vielle Henry IV. Son antiquité paroit par le goût et la nature d'un très-beau travail qui a existé sur cet instrument dont on voit encore de très-beaux restes. Une partie de ce travail consiste en ce que, sur la table de cette vielle, on a peint une chasse d'animaux, le tout orné d'une campane (?) en façon de broderie qui fait le tour de l'instrument. Les deux rosettes percées à jour qui servent à faire sortir le son par les deux coins d'en haut de la table sont dessinées en façon de couronnes de lauriers entremêlées de roses ; les couronnes sont enluminées de verd et les roses enluminées de rouge. Deux circonstances prouvent que cette vielle a appartenu à un Henry, roi de France. La première est qu'en plusieurs endroits de la table et derrière la base on voit de grandes H couronnées de France ; la seconde est que derrière la base et sur le cerceau qui couvre la roüe on voit en deux endroits les armes de France à champ d'azur, entourées l'une du seul collier de l'ordre de Saint-Michel, et l'autre d'un semblable collier audessus duquel on a gravé celui de l'Ordre du Saint-Esprit.

De ce que cette vielle (3) a appartenu à Henry III, je ne crois pas qu'on

(1) Lyre de mendiants. — Lyre de paysans.

(2) Hurel demeurait rue des Arcis, à l'image de Saint-Pierre, et se qualifiait : « faiseur d'instruments pour la musique du Roy ». C'est lui qui édita, en 1686, les pièces de viole de Marais.

(3) Cette vielle fait partie actuellement des collections du Kensington Museum.

doive en conclure que ce roi jouoit de cet instrument. C'était autrefois l'usage que les princes et les seigneurs fournissoient les instruments aux musiciens qu'ils employoient. Le chevalier de Mesmon fit réparer cette vielle par Bâton, luthier à Versailles, qui y mit des touches neuves. Mais je ne scaurois approuver qu'en raccommodant l'instrument on ait mis un autre couvercle au clavier, sous prétexte que l'ancien était tout vermoulu, attendu que c'est sur ce couvercle que la main frotte continuellement. On devoit laisser subsister cet ancien couvercle, quelqu'usé qu'il fût ; car il contenait sans doute les mêmes peintures et gravures que l'on voit sur le cercle qui couvre la roue ; et le frottement des mains de plusieurs siècles sur ce couvercle du clavier n'auroit servi qu'à le rendre plus précieux. Je ne suis pas certainement passionné pour les antiques ; mais je sçais en général que la vénérable rouille de l'Antiquité fait souvent le plus grand prix d'une médaille ou d'un monument qui seroient de peu de valeur s'ils estoient bien nettoyés.

Bien parlé ! Terrasson n'est pas partisan du maquillage des objets d'art, et il faut l'en féliciter.

Donc nous n'avons rien, ou peu de chose, qui nous fixe sur la construction et le jeu de la vielle au moyen âge. Bien plus, le mot *vielle*, le verbe *vieller*, s'appliquent indistinctement à l'instrument à roue et à l'instrument à archet, par une confusion analogue à celle qui, dans les auteurs grecs et latins, désigne à la fois sous le nom de *cythara* ou *lyra* deux instruments à cordes pincées qui ne se ressemblaient nullement. Et, de nos jours encore, n'a-t-on pas appelé fréquemment un mauvais piano une « épinette » ? un tambour de basque un « tambourin » ? Le mot clairon, dans les anciennes chroniques, n'est-il pas opposé à ce que nous appelons clairon aujourd'hui, c'est-à-dire variété de bugle ?

N'essayons pas de déchiffrer l'énigme, et datons du XVI[e] siècle, d'après la narration de Terrasson que nous venons de transcrire, la première apparition de la vielle à roue dans les fastes de la facture instrumentale.

De la Cour des Valois, où elle a fait quelque figure, la vielle dégringole dans les cours... ouvertes aux mendiants et aux infirmes pour l'exploitation de la charité privée. Tous les auteurs du XVII[e] siècle le constatent en un latin qui ne brave pas seulement l'honnêteté, mais, dans le cas présent, la bienveillance. *Simphoniam pauci agnoscunt, tùm quià cæci et alii pauperes, apud*



Fit trois pas en arriere, ha que le monde est grand,
La volonté me change D'aller à Montauban.

Mariette. excud auec Priuilege du Roy

Vielleur de 1650.

quos est in usu illam operculo tegunt, tùm quod honestiores viri hanc lyram veluti sordidam negligunt (1). C'est clair ; les honnêtes gens considèrent cet instrument comme ignoble, d'après le P. Mersenne, l'homme de son époque qui connaissait le mieux l'organographie.

Plus tard, Mersenne, revenant sur son appréciation, — en français, cette fois, — confesse que « si les hommes de condition « touchaient ordinairement la sinfonie, elle ne seroit pas si « méprisée qu'elle est ; mais parce qu'elle n'est touchée que par « les pauvres, l'on en fait moins de cas que les autres, quoy qu'ils « ne donnent pas autant de plaisir. »

C'est aussi l'opinion de Millet de Challes, jésuite comme Kircher, dans un ouvrage intitulé : *Cursus seu mondus mathematicus* : *Lyra communis et pervulgata*, dit-il, *quia cæcis nostris tribuitur... viluit quam plurimum.*

Mais lui aussi ne conteste pas que *lyra mendicorum posset tamen concentum valdè harmonicum producere* (2). Il se souvient même d'avoir entendu des gens de sa connaissance qui en jouaient d'une manière agréable : *non contemnenda* (3).

Son opinion est partagée par Athanase Kircher : « *instrumentum tritum et vulgare*, *mendicis passim in usu* (4). »

Que fallut-il pour relever la vielle tombée si bas ? un caprice de la mode. Sous le règne de Louis XIV, deux virtuoses ambulants, Janot et La Rose, firent entendre sur la vielle des menuets, des entrées et des contredanses. Quelque seigneur, quelque dame qui les entendit vanta leur mérite en haut lieu, et toute la cour voulut les entendre. Bien mieux, on leur demanda des leçons ; ils s'y prêtèrent de bonne grâce, et, de ce moment, les gens de qualité, disciples de La Rose ou de Janot, commencèrent à vieller avec fureur.

(1) « Peu de personnes connaissent la sinfonie, soit parce que les aveugles et « autres mendiants chez qui elle est en usage la recouvrent d'un couvercle, « soit parce que les honnêtes gens considèrent cet instrument comme « ignoble. » *Harmonicorum libri*, 1635.

(2) « Cet instrument commun et vulgaire, parce qu'il est attribué aux aveugles, « a été considérablement avili... La lyre des mendiants pourrait cependant pro- « duire un chant fort harmonieux. »

(3) litt. : « non méprisable. »

(4) *Musurgia universalis* (1650).

Comme toutes les modes, celle-là ne dura pas longtemps. Mais, enfin, le mauvais sort de la vielle était conjuré, et il était prouvé que ce n'était plus l'objet *sordidus* que Mersenne avait flétri.

Les gens du monde, au surplus, n'abandonnèrent pas l'instrument tout à fait, et ils s'y amusaient encore sous la Régence. Or, à cette époque, il y avait à Versailles un luthier, nommé Bâton, dont la boutique était encombrée de guitares, de luths et de théorbes, instruments désuets, condamnés par le bon ton, et, pour tout dire, *gothiques* ; traduisez : méprisables.

Pour utiliser ce lot de laissés pour compte, il eut l'idée de couper les manches, et de se servir des bateaux ou des dontes comme caisses de résonance de vielles. Il les surmonta d'une jolie tête sculptée par Pinau, sculpteur ornemaniste établi rue N.-D.-de-Nazareth ; il orna le couvercle et le pont de quelques agréments en ivoire écaille et nacre, et l'objet ainsi présenté eut une vogue inouïe.

Si vous paraissez surpris qu'à notre époque on trouve si peu de luths et de guitares anciennes, lisez ce qui précède et vous aurez la raison de leur disparition : on en a fait des vielles.

J'ai sous les yeux un ouvrage de Michel Corrette extrêmement rare (1) : *Les dons d'Apollon*, où l'opération qui consistait à détruire les instruments à cordes pincées pour en faire des instruments à cordes frottées se trouve narrée en un style allégorique et burlesque familier à l'auteur.

« Apollon chanta et joua si supérieurement de la guitarre aux
« noces de Thétis et Pelée qu'il eut l'applaudissement général
« de tout l'Olimpe, des divinités infernales aquatiques et terrestres
« qui s'y trouvèrent. Mais la Discorde, qui joignait à sa chevelure
« de serpents, à son teint livide, à ses yeux égarés, à sa bouche
« écumante, à ses mains ensenglantées, l'art de jouer de la *vièle*,
« fut si piquée de n'avoir pas été invitée pour y jouer de cet
« instrument, qu'outre la pomme d'or qu'elle jetta sur la table,
« elle jura aussi la perte de la guitarre qu'Apollon venoit de per-
« sonifier en une des plus belles Géorgiennes qui fût au monde.

(1) *Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare* (Paris, s. d., in-f°). Je ne connais de cet ouvrage que l'exemplaire qui se trouve dans la bibliothèque de M. Ecorcheville.

« Le Dieu Pan, de son côté, métamorphosa la viéle en une jolie « Marmotte que Midas prit sous sa protection, ne trouvant rien au-« dessus de son chant et de son jeu ; de sorte que dans une feste « que ce dernier donna à Bacchus, il fit construire une vièle si « grosse qu'en dedans on pratiqua une salle dans laquelle on « dansa ensemble trente-six contredanses à huit. La manivelle « tournoit par le moyen d'un moulin à vent ; le chevalet « ressembloit à l'arc-en-ciel ; les plus petites cordes avoient servi « de cables aux vaisseaux d'Ulisse ; les chevilles étoient faites « sur le modèle des colonnes d'Hercule ; chaque touche étoit faite « avec un chesne de la forest de Dodone. Cette contre-vièle « étoit portée par les Titans.

« Polyphême fut choisi pour joüer sur ce monstrueux instru-« ment. Il apporta sous son bras le Colosse de Rhodes pour lui « servir de pupître et pour l'éclairer. Il donna un concert où il « chanta tout le roman de *Cléopâtre* et celui du *grand Cyrus* « qu'il avoit mis en musique. » (Ici, la fête est troublée par les Bacchantes. Le bruit de cette terrible vielle, qui jouait invariablement sur le mode phrygien (ton d'*ut*, semble-t-il), les excite à tel point qu'elles se livrent à toutes sortes d'extravagances. Si bien que les Titans, épouvantés par leurs cris et leurs contorsions de femmes ivres, jettent la vielle par terre.) « Cela n'empescha pas « que notre Marmotte ne jouât toujours avec succès dans les « festes bachiques. Chacun la cherchoit avec empressement. « Point de noces ou de sérénades où elle ne fût appelée ; ce qui « l'enorgueillit au point qu'elle alla trouver la belle guitarre qui « dormait au bas de l'Olimpe, et comme un antropophage, l'ense-« velit dans son sein. Alors tous les Faunes, comme des lions « ravissants, décolent, brisent, déchirent, arrachent toutes les « guitarres qu'ils rencontrent sous leurs mains, pour en faire « des vièles. Les luths, les tuorbes, rien n'échappe à leur fureur. « La vièle ne manqua pas de se parer des dépouilles de « l'aimable guitarre, semblable aux sauvages qui se parent de la « chevelure d'un ennemi vaincu. Cette audacieuse n'en resta pas « là. D'une témérité sans exemple, elle va se présenter au Par-« nasse pour faire danser les Muses. Elle marcha toute la nuit, « accompagnéedu Dieu Pan et des Myrmidons.



Ch. Coypel pinx. F. Botet Sculpsit

Chantez berger dans ce Sejour
chantez les douceurs de l'Amour
Tous les Oiseaux de ces bocages
a vôtre voix vont mesler leur ramage

A Paris chez Surugue rue des Noyers

Vielleur en 1730.

« A peine l'aurore commençoit à paraistre qu'elle étoit déjà « arrivée au bord du Permesse. Lorsqu'elle se mettoit en devoir « de la passer, son bourdonnement continuel et ennuyeux « réveilla tout à coup le cheval Pegase qui, d'un coup de pied, « la brisa en mille morceaux qu'Appollon fit jetter dans le « Tartare. » Malgré tout, la guitare était condamnée par la mode. Corrette ne s'entêta pas, et, de la même plume qui avait enfanté cette allégorie méprisante, il écrivit une *Méthode pour jouer de la vielle,* « instrument agréable, proclame-t-il, brillant, et « bon pour jouer seul et faire danser ».

Voilà donc la *lyra mendicorum* devenue *lyra patriciorum.*

Il surgit de tous côtés des apologistes, des professeurs et des compositeurs spéciaux. Le plus connu des premiers est Terrasson, amateur de musique distingué, jouant agréablement de la vielle, de la flûte et de la musette, avocat, censeur royal, conseiller, puis chancelier de la principauté de Dombes (1).

Antoine Terrasson s'éprit de l'instrument à la mode au point d'en faire le sujet d'une dissertation en règle qui figure dans ses *Mélanges d'histoire et de jurisprudence* (1768).

Il convient de s'y arrêter un moment, non pas qu'on y trouve des documents importants, mais parce que ce morceau de littérature musicale peint bien le goût très vif qu'inspira la vielle aux dilettanti du XVIIIe siècle.

Il y a pas mal de fatras dans le premier chapitre, réservé aux origines de l'instrument. C'est, d'après Terrasson, un dérivé de la cithara antique, — laquelle n'était autre chose qu'une lyre. — « Il faut, dit-il, remarquer qu'une vielle renversée ressemble parfai- « tement à une tortue (alors ce n'est pas *cithara,* mais *testudo* « qu'il faut lire), dont la tête est représentée par la poignée qui « tient au bout de la manivelle. »

La comparaison est juste, mais un peu anachronique. La forme de la vielle dite en bateau, qui peut, en effet, rappeler l'aspect d'une tortue, ne date que de 1716. La cithara aurait donc attendu deux mille ans pour se muer en vielle.

(1) Le prince de Dombes était de première force sur le basson, et figurait en cette qualité à l'orchestre du Théâtre des Petits Appartements, monté par Mme de Pompadour.

Et il ajoute : « Les cordes de la lyre étaient placées au milieu « de l'instrument, et les chanterelles sont aussi placées au milieu « de la vielle. » Ce n'est pas une raison pour faire dériver d'un instrument à cordes pincées un instrument dont les cordes sont frottées et actionnées par un clavier.

L'obscurité redouble dans le passage relatif à l'étymologie du mot *vielle*. Terrasson le fait dériver du mot grec (?) *sambuke*. C'est le cas de rappeler le quatrain célèbre :

> ALFANA *vient* d'ÆQUUS, *sans doute ;*
> *Mais il faut avouer aussi*
> *Qu'en venant de là jusqu'ici,*
> *Il a bien changé sur la route.*

Par conséquent de *sambuca* on a fait *symphonia*. « Or les « auteurs de la basse latinité (voilà donc *sambuca* passé du grec « au latin) auront abrégé le terme *symphonia* en celui de *sam* et « celui de *buccina* en ces deux syllabes : *Bucca*, c'est-à-dire l'instru- « ment nommé symphonie, où il y a une trompette. Voilà bien la « vielle ; et en joignant à *sambuca* l'épithète *rotata* que le P. Jou- « bert lui donne, cela signifie l'instrument appelé *symphonie*, où il « y a une trompette et une roue. Le pays des conjectures est « vaste ! » Assurément. Mais quand on songe qu'Antoine Terrasson est contemporain de Voltaire, on conclut que la clarté du langage n'était pas une qualité commune à tous les auteurs du XVIIIe siècle.

De plus en plus l'auteur s'égare à travers les broussailles de l'antiquité. Ayant lu dans une chronique de Jean de Meun (J. de Meung apparemment) que *Orphée faisoit après soy aller les bois par son beau vieller*, il en arrive à cette conclusion qu'Orphée charmait la nature en tournant la manivelle d'une « chifonie ».

Viennent ensuite la description de la vielle de Henri III, que nous avons reproduite, et l'anecdote de Janot et La Rose, relevant l'instrument truand.

Nous voici au début du XVIIIe siècle, qui est illustré par les perfectionnements de Bâton, les compositions agréables de Baptiste et de Boismortier, la virtuosité de Danguy, de Bâton fils, l'habileté de facture de P. Louvet ; et la *Dissertation* se termine sur la conclusion un peu triste d'un philosophe qui voit avec peine

l'invasion du progrès reléguant à l'arrière-plan l'objet de ses préférences artistiques :

« Mais, malgré tout cela, la vicissitude des choses humaines, « qui influe sur les instruments comme sur toutes les autres « choses de la vie, a fait un peu tomber les musettes et les vielles ; « surtout depuis que les clarinettes, les cors de chasse et autres « instruments bruyants ont fait expulser des concerts les théorbes, « luts et basses de viole qui cependant (au sentiment de tous les « vrais connoisseurs) estoient avec le clavessin les seuls instru- « ments capables d'entretenir et de nourrir l'harmonie. »

Terrasson, je me hâte de le dire, voyait les choses un peu en noir, car en 1768, date de la première édition de la *Dissertation*, la vielle jouissait encore d'un grand crédit, bien qu'elle ne régnât plus avec autant d'éclat qu'en 1750. A cette époque, Mme Adélaïde viellait avec passion, ainsi que le comte de Clermont. Le comte de Cheverny, dans ses intéressants Mémoires, mentionne qu'« un maître de vielle lui a passé par les mains », mais, ajoute-t-il, sans aucun profit. Les plus grands seigneurs encouragent les viellistes, notamment le prince de Conty, le marquis de Castelnau, et tant d'autres, qui acceptent des dédicaces, et récompensent des musiciens experts dans l'art d'actionner la manivelle. Mais la plus illustre adepte de l'instrument, c'est la reine de France, Maria Leczinska.

«Elle aime la musique, dit le duc de Luynes (*Mémoires*, t. VII), « et, en effet, il y a des opéras qui lui plaisent, et de petits airs « pour la vielle. »

Ailleurs (t. VII, p. 31), le noble duc mentionne que la reine lui fit l'honneur de venir souper chez lui deux soirs de suite. « Les jours qu'elle vient, on lui donne une petite musique pen- « dant son souper. Le lundi, en sortant de table, elle joua de la « vielle pendant quelque tems avec les musiciens. »

A la suite de son *Mémoire* sur la nouvelle vielle en D *la ré*, Bâton inscrit avec un orgueil qu'on devine le *post-scriptum* suivant :

« Quelque temps après que Sa Majesté a eu examiné l'extrait du « mémoire ci-dessus, M. Bâton le jeune a été obligé de se rendre « à Compiègne avec sa vielle en *D la ré* et il a eu l'honneur d'en

« jouer, le 20 juillet, au dîner de la Reine, qui a trouvé cet instru-
« ment bien plus flatteur et bien plus agréable que les autres
« vielles. Le lendemain, il a encore eu l'honneur d'en jouer devant
« Mme la Dauphine et Mesdames pendant leur dîner, et elles en
« ont été très satisfaites. »

Lorsque, en 1795, on dressa l'état des biens mobiliers des émigrés, l'inventaire mentionna de belles vielles, notamment chez le duc d'Avray, le marquis de Lowendal, la marquise de Caumont, le comte de Maillebois, le marquis d'Herouville, le vicomte de



Frontispice des *Galanteries amusantes*, de Chedeville le cadet.

Noailles-Mouchy. Celle qui est trouvée en l'hôtel de ce dernier est marquée *ci-devant aux armes de France*.

Serait-ce, d'aventure, celle de la Reine ? Comme disait tout à l'heure Maître Terrasson : le champ des conjectures est vaste.

Il faut que la vielle ait eu la vie dure, pour résister aux attaques dont elle a été l'objet. Voici un échantillon de la critique musicale du *Mercure* (août 1738) :

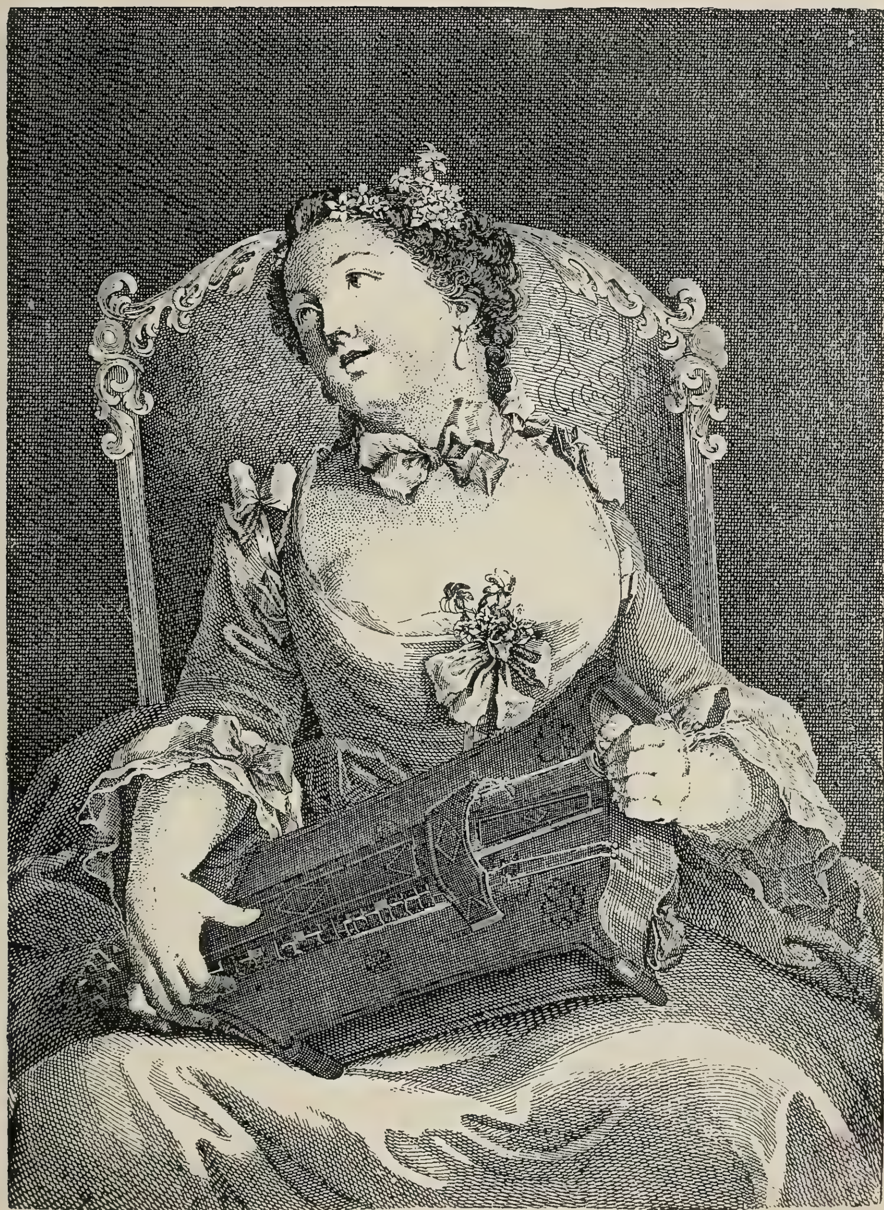
« On pourrait, sans inconvénient pour le bon goût, reléguer la « vielle aux guinguettes, et l'abandonner aux aveugles ; car, n'en « déplaise aux Danguys et aux belles qui s'y sont adonnées depuis « quelques années, c'est un instrument si borné, et son cornement « perpétuel est si désagréable pour des oreilles délicates, qu'il « devrait être proscrit sans miséricorde. »

L'année suivante (1739), paraît la *Lettre de l'abbé Carbasus* à M. de V..., *auteur du Temple du goust sur la mode des instruments « de musique* (1). En voici un extrait : « La vielle n'a pour principal « objet qu'un dessus ; tout le bruit qui l'accompagne est un chari- « vari continuel, auquel on peut ajouter le croassement des gre- « nouilles pour accompagnement, et pour contrebasse le mur- « mure ou ronflement que fait la roue d'un coutelier. On doit « conclure que la vielle en tout ou en partie est très inférieure, et « qu'elle ne peut convenir qu'à des villageois totalement ignorants « de bonne musique...

« Ce n'est point le goût, encore moins la raison, mais la mode « qui a arraché ces instruments (la musette est associée à la vielle « dans la réprobation de Carbasus) de la main des aveugles et des « pâtres chez lesquels nos ancêtres les avoient relégués. Il faut « même devenir pantomime pour leur attirer quelques succès, et « sans les grimaces de ceux qui en jouent, ils ne seraient pas sup- « portables aux oreilles musiciennes après qu'on les a écoutés « pendant plus d'un quart d'heure. »

En même temps paraissait une estampe représentant une double

(1) Le pseudonyme de ce livre est dévoilé par un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, le Vm^7 6221, autographe de *Campion*, qui contient des pièces de guitare, et a été légué à la Bibliothèque en 1748. En tête de ce volume se trouve le catalogue des œuvres de *Campion*, qui porte : *Œuvre sixième : l'abbé Carbasuns, critique de la vielle.*



Vielleuse par Leclerc.

rangée de dames et de gentilshommes jouant de la vielle et de la musette sur l'escarpement d'un Parnasse couronné par un âne en train de braire.

En manière de signature :

C sol ut pinxit.
G ré sol sculpsit.

(Ce sont les deux tons favoris de l'instrument) et comme légende :

L'ignorance et le mauvais goût
En ce siècle règlent tout.

Rien n'y fit. La vielle survécut aux brocards, aux critiques, aux injures, et elle eut l'honneur de figurer aux programmes du Concert spirituel trois années de suite, en 1731, 1732, 1733, accompagnée par l'orchestre (1) !

C'est à peu près à cette époque que Le Clerc peint sa jolie *Vielleuse*, gravée ensuite par Basan avec ce quatrain du dernier galant :

Une aimable voix, un air tendre,
Des belles sur nos cœurs augmentent le pouvoir.
On risque autant à les entendre
Qu'on a de plaisir à les voir (2).

La vielle figure aussi dans le petit groupe d'instruments dessiné par Cochin à l'angle gauche du Billet de mariage du Dauphin en 1745. Elle rayonnait depuis longtemps dans un des plus délicieux trophées de bronze doré qui décorent le salon de la Paix au palais de Versailles (panneau de gauche en venant de la Galerie des Glaces).

Sous le règne de Louis XVI, la vogue de la vielle déclina rapidement. On ne la voyait plus, en 1783, époque où parut le *Tableau de Paris*, qu'aux mains des vielleuses du boulevard, dont Mercier dit « qu'elles portent, sur leur gorge souillée, un large cordon

(1) *Les concerts en France sous l'ancien régime*, par Michel Brenet (Fischbacher, 1900).

(2) Cette estampe a été reproduite en plus petit format avec ce titre : *Cæcilia*. C'est une lithographie assez mauvaise et qui doit dater des dernières années du XIXe siècle.



Le vielleur du Pont-Neuf en 1760, par Saint-Aubin.

« bleu qui a autrefois servi à une Majesté. Ce cordon déchu leur « sert de bandoulière. »

Plus tard, les différentes pièces inspirées par *Fanchon la Vielleuse* (1) appelèrent pendant quelque temps l'attention sur le malheureux instrument ballotté pendant six siècles entre le succès et le mépris, cultivé tour à tour par des mendiants et des gentilshommes, par des aveugles et par des reines de France, justifiant, plus que toute autre invention, les vers connus d'Horace :

Multa renascentur quæ jam cecidere, cadentque
Quæ nunc sunt in honore...

Ce qui suit est emprunté à une jolie chronique de M. L. Pa-

(1) Les voici dans l'ordre des représentations :
1. *Fanchon la Vielleuse*, 3 actes, de Bouilly et Pain, 1800.
2. *Fanchon la Vielleuse*, 1 acte, de Périn, 1802.
3. *La Vielleuse du boulevard*, 3 actes, de H. Chaussier.
4. *Fanchon de retour dans ses montagnes*, 3 actes, de Aude et Servières, 1803.
5. *Les Trois Fanchons*, de Bosset et Joie (ballet), 1803.
6. *Fanchon toute seule*, 1 acte de L. Conet, 1803.
7. *Un trait de Fanchon la Vielleuse*, 1 acte, par T. D., 1804.
8. *Fanchon la Vielleuse*, opéra comique de Kotzbue, musique de Himmel, 1805.
9. *Fanchon la Vielleuse, à Lyon* (revue locale), par Dupaty, 1811.

La plus connue de toutes ces pièces est sans contredit la première, représentée le 28 nivôse an XI, avec une musique arrangée par J.-D. Doche, et qui ne comprend pas moins de cinquante-un numéros de chant, une ouverture symphonique et deux entr'actes. Les parties gravées supposent un petit orchestre composé de premiers et deuxièmes violons, altos, violoncelles, deux flûtes, basson, deux cors. L'air *Aux montagnes de la Savoie*, chanté par Fanchon, était devenu classique :

Aux montagnes de la Savoie,
Je naquis de pauvres parents.
Voilà qu'à Paris on m'envoie,
Car nous étions beaucoup d'enfants.
Je n'apportais, hélas ! en France,
Que mes chansons, quinze ans, ma vielle et l'espérance.

2e couplet.

Quinze ans, et sans ressource aucune,
Que l'on éveille de soupçons !
Cependant j'ai fait ma fortune,
Et n'ai donné que mes chansons.
Fillette sage, apporte en France,
Tes chansons, tes quinze ans, ta vielle et l'espérance.

Cette déclaration de vertu indique que la Fanchon de la pièce n'avait rien

gnerre, publiée récemment dans un journal musical, dont on a négligé de me donner le titre en m'adressant la coupure.

Nous avons eu pour dernier joueur de vielle un grand gaillard, bien connu des Parisiens, *Barbu*, coiffé d'un chapeau mou, arrogant et gouailleur. Il circulait dans les rues avant 1870, il jouait aux Champs-Elysées, il jouait sur les places publiques et dans les cours, non dans les cours princières, mais dans les cours de maisons choisies; quelquefois, au bal du Château-Rouge, il donnait des concerts, et y faisait de bonnes recettes. C'était un véritable artiste, il avait du talent, du doigté et du goût ; il avait le coup d'archet du violon. Non seulement il faisait chanter l'instrument, mais quelquefois il chantait lui-même en s'accompagnant ; il improvisait des ritournelles. Tantôt il était seul, tantôt il s'entourait d'un orchestre ; alors il supprimait les *mouches*, la vielle faisait le chant, la guitare et le violon faisaient l'accompagnement; il avait un répertoire. Nous l'avons entendu bien des fois jouer le *trio des Masques* ou le sextuor de *Lucie*. Il possédait si bien son instrument que dans les *diminuendo* il lançait et lâchait la manivelle; il la reprenait à temps, à la volée pour *renfler* ; il dédaignait de faire la quête et comptait sur l'enthousiasme des dilettanti.

Qu'est-il devenu ? A-t-il disparu dans un nuage comme Romulus ? Depuis 1870, on n'a plus revu l'homme à la vielle. La légende raconte

de commun avec les vielleuses que Mercier a rencontrées dans le ruisseau des boulevards.

Voici l'air final dont Florine, Francarville, L'Atteignant, Sainte-Luce, André et Fanchon chantent tour à tour un couplet. Nous donnons seulement le premier et le dernier.

FLORINE

Au boulevard du Temple,
Le jeudi l'on contemple
Tous les gens du bon ton.
Pourquoi la mode a-t-elle
Fait choix de ce lieu ?
C'est, dit-on, pour entendre la vielle
La vielle de Fanchon.

FANCHON (au public).

Une main généreuse
Donnait à la vielleuse
Le prix de sa chanson :
Pour mieux payer son zèle,
Par des bravos à l'unisson
Accompagnez la vielle,
La vielle de Fanchon.

La Fanchon authentique naquit en 1737. Elle s'appelait de son véritable nom Françoise Chemin, et, en se mariant, devint Mme Ménart.

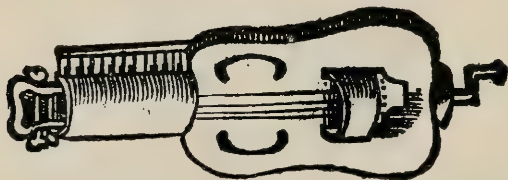
que pendant la Commune il courut aux barricades et qu'il fut fusillé. C'est le dernier des troubadours. Avec lui la vielle a peut-être disparu à tout jamais.

Dans les dernières années de l'Empire, l'artiste dont il est question venait fréquemment jouer devant les cafés de Versailles. Il s'appelait Billorey. De là la confusion qui s'établit avec l'homme politique du même nom qui, avant d'être membre de la Commune, s'occupait non de musique, mais de peinture, et fut condamné à la déportation à la suite des événements de 1871.

Depuis plus d'un demi-siècle la vielle, à Paris, est redevenue l'instrument truand : la *lyra mendicorum*, entre les mains de quelques musiciens ambulants qui, pour la plupart, justifient toutes les critiques dont le malheureux instrument a été comblé au cours de sa carrière si mouvementée. Mais la vielle est toujours en honneur dans plusieurs provinces de France : le Bourbonnais, le Nivernais, le Morvan, l'Auvergne, la Bretagne, et particulièrement le Berry. Elle a encore des facteurs réputés pour la construire, d'habiles virtuoses pour la faire valoir, et des artistes intelligents pour l'apprécier.

N'oublions pas que Laurent Grillet l'a jouée avec beaucoup de succès dans le quatuor d'instruments anciens où il avait pour partenaires Delsart, Van Wœfelghem et Diemer ; ce dernier seul survivant. Enfin la *Couperin*, de Versailles, possède un vielliste fervent, dans la personne de son directeur, auteur du présent traité, qui a fait entendre fréquement les œuvres de Boismortier, Braun, Buterne, Chédeville, Michon, accompagnées par une gambe et un dessus de viole, ce dernier instrument réalisant le chiffre indiqué sur la basse continue des œuvres gravées.

(*A suivre.*) E. de Bricqueville.



Vielle du xve siècle.



Les délégués français au château du prince A. Esterhazy, à Kismarton.

LE CONGRÈS DE VIENNE

Tous les grands périodiques, toutes les revues musicales, ont retenti le mois dernier des échos du congrès de Vienne. Pour la première fois, la musicologie a conquis le droit de cité dans la presse, pour la première fois elle s'est affirmée devant le grand public et elle a pris rang parmi ces manifestations dont le compte rendu s'impose.

Ce succès coïncide avec la dixième année d'efforts de notre *Société Internationale.* Depuis 1899, l'idée de la solidarité a fait son chemin dans l'esprit des historiens et des amateurs de la musique. Elle triomphe aujourd'hui, et les plus timorés sont forcés de reconnaître l'irrésistible puissance d'une entente collective et inter-

nationale. Combien n'avons-nous pas été raillés dans notre ambition de former un bloc au milieu du monde savant de la musique, de chercher notre mot d'ordre aussi bien à Berlin qu'à Londres ou qu'à Paris, de rompre en un mot avec les habitudes d'individualisme jaloux et de nationalisme sournois que l'école de Fétis avait mises à la mode ! Et voici qu'apparaît maintenant le résultat éclatant de notre légitime confiance. La réunion à Vienne de nos délégués, au milieu des fêtes de Haydn, leur confraternité, le spectacle de leur activité et de leurs travaux, les témoignages de sympathie, les preuves d'estime qui les ont accueillis, le mouvement d'intérêt qu'ils ont provoqué dans la presse du monde entier, — tout nous permet d'affirmer que la *S. I. M.* est bien l'organisme capable de remplir avantageusement le rôle que ses fondateurs lui ont assigné.

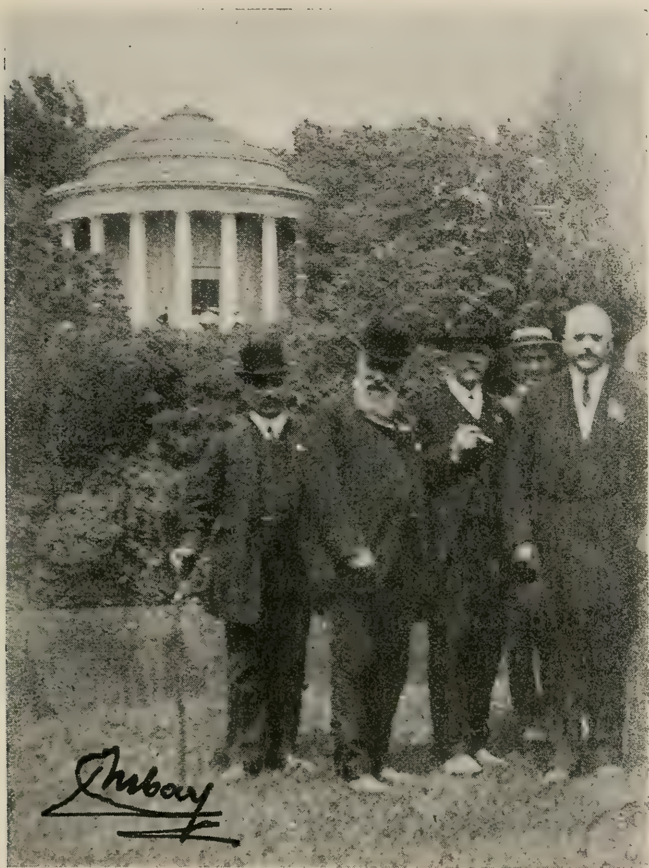


A Kismarton.

C'est là une impression consolante que je voudrais faire partager à nos lecteurs et amis, en évoquant devant eux quelques souvenirs de cette mémorable semaine.

Des *séances administratives*, rien à signaler de bien émouvant. Réunis dans la grande salle du Conseil supérieur de l'Université, autour d'une table solennelle, les présidents et représentants des Sections de toutes les nations ont entendu de longs rapports et discuté des propositions que la différence des langues n'était pas

pour éclaircir. Le grand débat devait porter sur la transformation de nos Bulletins internationaux, et sur l'établissement d'un fascicule nouveau, que les Anglais, toujours pittoresques dans leur



A Kismarton.

brièveté, qualifiaient de *Polyglott Central*. Ce projet fut ajourné et le *statu quo* maintenu. Notre éminent trésorier général, le Hofrat von Hase, nous apprit la formation d'une section russe à Saint-Pétersbourg, dont les statuts étaient soumis à l'examen — peu bienveillant d'ailleurs — des fonctionnaires du tsar, ainsi que l'affiliation définitive à la S. I. M. de l'*Associazione dei Musicologi*

Italiani. Quelques modifications administratives complétaient l'ordre du jour de ces séances, dont la première ne dura pas moins de trois heures et demie.

Comme tout congrès qui se respecte, celui de Vienne n'oublia pas les *réunions d'apparat.* Il nous fut donné d'entendre, en des langues diverses et également officielles, Mgr Mayer, président des fêtes de Haydn, le ministre de l'instruction publique d'Autriche-Hongrie (dont le français fit sensation), le maire de Vienne (humoriste et applaudi), le professeur Guido Adler, grand organisateur du congrès, le président de la Société Internationale, Sir Alexander Mackenzie, et enfin le président de notre section de Paris, délégué officiel du ministre, M. Ch. Malherbe, dont l'allocution, tout à fait de circonstance, paraîtra dans les *Actes du congrès.*

Mais, à côté de ces tableaux sévères, le congrès nous réservait de riantes perspectives comme Vienne et les Viennois savent en offrir à leurs hôtes. Tout d'abord des auditions musicales, dont Haydn fit naturellement presque tous les frais. Symphonies, messes, musique de chambre et de concert, opéra, oratorio, tous les genres exploités par l'auteur des *Saisons* nous furent présentés, et de fort bonne façon. Parmi ces manifestations, quelques-unes m'ont paru extrêmement typiques et j'y reviendrai sans doute dans notre numéro prochain, spécialement consacré à Haydn. Haydn, d'ailleurs, n'était pas seul à figurer sur les programmes du congrès. En principe, les organisateurs de ces fêtes avaient voulu nous permettre d'embrasser d'une vue, ou plutôt d'une oreille rapide, l'école viennoise, du XVe au XVIIIe siècle. En réalité, il fallut se limiter à quelques noms : Fux, Muffat, Handl, Benevoli, Poglietti et quelques symphonistes. Nous aurions aimé une plus grande abondance. Ces œuvres et ces maîtres sont si éloignés de nous dans le temps et dans l'espace ! Je regrette surtout que la question brûlante des précurseurs de Haydn n'ait pas été serrée de plus près par des auditions comparées. Certes, on nous a donné du Monn et du Starzer, mais pourquoi pas du Sammartini, du Ph.-Emmanuel Bach, du Stamitz même ?

Ceci n'est pas un blâme, mais une remarque, dont un prochain

congrès devrait retenir l'indication. Les auditions d'un congrès musical gagneraient à se concerter avec les travaux du congrès lui-même. Les grands problèmes à l'ordre du jour de la musicologie (origines de la symphonie classique, transcriptions du luth, réalisations du style orné, etc.) auraient aussi bien pu être exposées en auditions qu'en discussions. L'admirable Bibliothèque impériale et les gigantesques travaux accomplis par les *Denkmaeler* du *Musikalisches Institut* offraient toutes les ressources nécessaires pour provoquer d'utiles ébats. J'aurais eu plaisir à voir les Viennois et l'école de Riemann aux prises sur ce sujet des Mannheimer, à comparer les réalisations luthistes de M. Wolf et de M. Kocircz, ou bien à discuter moi-même avec M. H. Goldschmidt.

Cette légère critique ne m'empêche pas, bien entendu, de rendre pleinement hommage à l'effort considérable accompli par M. le *Professeur Adler* et son état-major, les *docteurs Botstiber*, *Kocirz* et *Lunz*. L'organisation de ce premier grand congrès de la musique était infiniment complexe. En tout cas, il n'était guère possible de nous faire tenir un plus grand nombre de réjouissances musicales dans le temps disponible laissé aux congressistes par leurs obligations scientifiques. Et encore faut-il ajouter (pour nous autres Français du moins) les *à-côté* de l'hospitalité viennoise, les visites aux maîtres, à M. Weingartner, à M. Gustave Malher, au spirituel Leschetitzky, les réceptions pleines d'entrain chez Mme Johann Strauss, chez notre ambassadeur, chez le professeur Guido Adler, chez M. von Eisner-Eisenhof (1). Tout cela en dix jours bien remplis jusque fort avant dans la nuit.

Les deux clous de ces réceptions furent l'excursion chez le prince Antoine Esterhazy, en Hongrie, et le dîner de gala offert par la municipalité de Vienne, à l'hôtel de ville.

C'est aux châteaux de Kismarton et d'Esterhaz, on le sait, que Haydn passa la plus grande partie de sa vie, sous le protectorat de la puissante famille des princes Esterhazy. Aujourd'hui, Esterhaz

(1) Je tiens à remercier tout particulièrement ici M. von Eisner, au nom de tous nos collègues français. Il nous a comblés de prévenances et d'attentive sollicitude. Nous lui devons une bonne part du souvenir exquis que nous emportons de ces réceptions viennoises.

a perdu sa splendeur, mais Kismarton (*Eisenstadt* en allemand) reste une demeure somptueuse et royale. Le prince et la princesse A. Esterhazy de Galantha nous y accueillent avec une bonne grâce d'autant plus touchante que nous sommes quinze cents personnes à nous laisser héberger par eux depuis 10 heures du matin jusqu'à 4 heures du soir (1). Depuis le XVIII[e] siècle, Kismarton a subi peu de modifications. La chapelle du château et la grande salle des fêtes sont restées les mêmes. Nous voici donc tous, congressistes et curieux, exécutants et invités, placés dans cette vaste galerie qui a la hauteur de trois étages, et dans laquelle l'orchestre de 1775 devait sonner à l'aise. Celui de 1909, qui s'intitule *Orchesterverein von Pozsony*, m'a paru un peu compact pour des musiques aussi légères que les symphonies de Haydn. L'extrême chaleur d'une journée d'orage aidant à cette impression, je ne résiste pas à l'envie indiscrète de faire un tour dans le château sous la conduite de mon très distingué collègue M. Mereny, archiviste du prince. Qu'il y aurait à dire sur la plastique intérieure de Kismarton ! sur cet ameublement où le goût français et le style italien se rencontrent dans une atmosphère mi-allemande, mi-orientale !

Mais revenons à la musique. Dans une pièce voisine de la grande salle-chapelle sont exposées les reliques de Haydn. Ses manuscrits, ses instruments de musique, le *baryton* (2) du prince Esterhazy, sorte de viole de gambe à cordes sympathiques, et des portraits, de bien curieux pastels, offrent l'attrait d'un petit musée. Le concert s'achève par la marche hongroise pour instruments à vent, dont on vient de retrouver le texte de Haydn. Elle n'est pas terrible, cette brave marche, et cependant elle fournit au maire de Vienne l'occasion de s'abstenir bruyamment d'une manifestation que son patriotisme germanique n'approuvait pas. Il est vrai qu'elle remplaçait ici l'hymne traditionnel, que tout le monde connaît. La politique a de ces exigences !

(1) Le groupe français a pu se féliciter tout particulièrement de cette cordialité bienveillante, et nous reproduisons ici même plusieurs vues photographiques, dans lesquelles Son Altesse le prince Esterhazy a pris place au milieu de nous.

(2) Dans notre numéro Haydn, notre collègue L. Greilsamer consacrera une étude à ce singulier instrument, si peu connu.

Hâtons-nous d'ajouter que le même magistrat, le Dr Lueger, a pris sa revanche en nous conviant le lendemain à une fête qui restera éblouissante dans tous les souvenirs. Imaginez l'énorme salle d'un hôtel de ville gothique, préparée pour recevoir mille couverts, un repas discret mais exquis, des vins que je me reprocherais de passer sous silence, des discours d'apparat, et sur le tout une musique à la viennoise, aux rythmes ambigus, mélodies faciles, mais si bien d'accord avec le sentiment de parfait bien-être et de sentimentalité qui régnait sur tous les convives (1) !

Et les travaux du congrès, demanderez-vous sans doute avec anxiété ? Ici, j'avoue quelque embarras. Non pas que nous n'ayons travaillé, grands dieux ! Mais la répartition du labeur entre une dizaine de sections empêcha les plus assidus de se faire individuellement une opinion sur les résultats d'ensemble du congrès. Les résolutions votées à la séance de clôture peuvent nous donner une idée de l'effort accompli, mais il faut attendre la publication des *Actes du congrès* pour pouvoir dégager la physionomie scientifique, si j'ose dire, de ces longs débats. Pour ma part, je puis assurer que la section de bibliographie et celle du luth, les seules que j'aie suivies, ont donné d'excellents résultats. On ne saurait croire combien, en quelques heures de conversation bien dirigée, les questions s'éclairent et les difficultés s'effacent. Nous sommes maintenant d'accord pour mener à bien les transcriptions des tablatures, ce qui revient à dire que nous avons l'espoir et la perspective de rendre la vie à un bon tiers de la musique instrumentale ancienne. De même, en bibliographie, nous avons fait un pas dans la pratique de cette science austère, et pourtant indispensable. Dans quelques mois il nous sera possible de tirer un enseignement positif de ces séances de Vienne.

Pour le moment, remercions nos collègues autrichiens, et parmi eux surtout le professeur Adler, d'avoir si heureusement réalisé l'effarante mission qui leur était confiée ; félicitons la *Société inter-*

(1) Pour nous combler, la municipalité nous offrit à chacun le présent d'un superbe étui porte-cigare, orné des armes de Vienne en argent.

nationale d'avoir donné une preuve décisive de sa vitalité et préparons-nous en vue du congrès de Londres de 1911, où nos collègues anglais nous convient à recevoir l'hospitalité britannique.

J. E.



M. Vincent d'Indy.



LE MOIS

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

C'est en 1905 que les concours du Conservatoire furent transférés à l'Opéra-Comique. L'inconvénient de ce déplacement était de donner plus d'éclat encore, et un caractère franchement théâtral, à de simples examens de sortie. L'avantage était de mettre un plus grand nombre de places à la disposition du public : on pouvait espérer que les musiciens, professionnels ou amateurs, auraient enfin accès à des spectacles bien faits pour les intéresser, et dont on les avait presque complètement privés jusque-là. Il n'en fut rien, car la Direction des Beaux-Arts profita du changement pour s'attribuer le droit exclusif de répartir les billets d'invitation : neuf cents furent donnés aux membres du Parlement, qui s'empressèrent de s'en défaire, les uns en faveur de leurs amis, amies ou serviteurs, d'autres au profit des marchands. Il n'y eut donc, cette année, dans la salle, qu'un public de mastroquets, de valets de chambre, d'étrangers de passage, et de ces élégantes dont Courteline notait jadis les travers sous ce titre inexplicable : *Dindes et grues*. Le scandale fut si grand que l'année suivante la répartition des précieux bouts de carton revint au secrétariat du Conservatoire, et, si les musiciens ne furent pas

mieux partagés que par le passé, du moins ne le furent-ils pas plus mal : c'était un progrès. Mais le ministère ne se tenait pas pour battu ; cette année, profitant de l'inattention générale, il a repris un monopole qui lui permet sans doute de se concilier bien des sympathies. Et il nous a bien fait sentir qu'il n'avait nullement besoin des nôtres. Non seulement les artistes ou professeurs ne purent rien obtenir, mais les titulaires des classes dont les élèves allaient se mesurer ne reçurent chacun que deux ou trois places médiocres, et les membres du jury n'eurent que la leur, dans la loge officielle. Les services de la critique furent eux-mêmes rognés, et à notre Revue il n'est échu qu'une mauvaise chaise d'orchestre, qui ne permettait guère d'apprécier les sonorités, mais accordait une vue d'ensemble sur la salle.

Elle était, comme on pouvait s'y attendre, fort panachée. Aux premiers rangs de l'orchestre, la canne aux dents, de jeunes attachés de cabinet, à moins que ce ne fussent des secrétaires de députés, se pavanaient, adressant des sourires flatteurs à des beautés aux yeux agrandis, leurs voisines, et des quolibets facétieux aux concurrents dont le nom ou la tournure excitait leur verve maligne : « Un navet ! » disaient-ils, ou bien : « Té ! Marius ! » ; « Pourquoi donc ? » disaient-elles, en montrant des dents friandes. Mais leurs mères, auprès d'elles, gardaient, sur leurs faces dilatées d'orgueil et d'oisiveté, la gravité bougonne de ménagères fortes en bouche et âpres au marchandage. Il y avait beaucoup de saluts, de signes, et parfois des rencontres touchantes : « Tiens ! maman, qui est là ! » — « Alfred, qui m'appelle ! » et on se tendait la main, par-dessus le murmure de trois rangs. Une joie attendrissait tous les regards : rien n'est plus doux au cœur humain que l'angoisse et le danger d'autrui. C'est pour leur carrière et pour leur pain quotidien que ces jeunes gens s'évertuaient à se bien tirer de leurs traits, à ne pas perdre le souffle, à attraper le style et l'expression convenables. Ils venaient risquer là le fruit de longues années de travail, et leur émotion était presque toujours manifeste. Aussi faisait-on le possible pour l'aggraver encore ; la moindre défaillance, fausse note, geste maladroit ou manque de mémoire, était soulignée d'un gros rire fait à souhait pour bouleverser au reste le délinquant. Quel spectacle enchanteur, s'il avait pu res-

ter court ! Ce vœu si généreux ne fut pas exaucé : tous sont arrivés à vaincre leur frisson, à reprendre leurs esprits, mais parfois ce fut au prix d'efforts surhumains, bien agréables à contempler. D'ailleurs, on ne voulait la mort de personne, et on ne demandait qu'à applaudir après s'être bien diverti. Que fallait-il pour cela ? Bien peu de chose, en vérité : une note insidieusement filée, un ralentissement câlin, ou bien au contraire une vélocité de coureur d'obstacles, et aussitôt la salle entière crépitait d'un tumulte incoercible. Résigné et dédaigneux, M. Gabriel Fauré donnait, depuis sa loge lumineuse, un coup de sonnette, un autre, un autre encore. On revenait à soi ; quelques mesures avaient passé inaperçues, mais il en restait encore assez pour trouver de bons moments.

Cependant, sur l'escalier du théâtre, blanchi de pluie, une foule ruisselante attendait, sans parvenir à perdre courage, que quelqu'un sortît. Car le public a droit, dans ces concours, aux places dont on n'a pas disposé pour des invitations. Mais ce droit est aujourd'hui complètement illusoire, puisque le nombre des invitations lancées dépasse, et de beaucoup, celui des fauteuils, chaises, stalles et strapontins que la salle renferme. Chaque année une multitude de braves gens passent ainsi quelques journées devant une porte qu'un garde inflexible ne leur ouvrira jamais : ils croient à la force des lois.

Il n'y aurait pas grand mal à tout cela, ou plutôt il n'y aurait en notre ville qu'un plaisir de plus, si l'avenir des concurrents ne risquait d'être compromis. Sans doute ils n'ont à rechercher que l'approbation du jury ; mais comment ne seraient-ils pas troublés par les rumeurs du public ? Il est vrai que l'aplomb est utile à qui doit se produire ; c'est cependant une qualité secondaire. Plusieurs de nos plus grands artistes défaillent de peur, après des années de triomphe, au moment d'entrer en scène ; l'attention qu'on leur témoigne, l'émotion qu'ils donnent et dont ils sentent le retour, les soutiennent ; devant un auditoire pareil à celui des concours, ils perdraient tout leur talent. C'est pourquoi il ne faut pas s'étonner si quelques-uns de ces jeunes gens cherchent à se concilier, par des effets à sa convenance, la faveur de la foule qui les écoute ; rien ne vaut les applaudissements, bien ou mal gagnés,

pour donner le courage, l'entrain, l'inspiration. Et le maître qui tient au succès de ses élèves doit leur recommander lui-même certaines complaisances à un goût qui n'est pas le sien, ni celui du jury.

Ce goût du public peut se mesurer à ceci : que les concours les plus passionnément suivis sont les plus médiocres : ceux de violon et de chant. Le premier nous a montré, cette anné, de jeunes virtuoses fort préoccupés de rendre Bach intéressant, émules à la fois de Jacques Thibaud, celui d'aujourd'hui, qui revient d'Amérique, et de Rigo. Quant aux chanteurs et chanteuses, ils ont manifesté un ensemble de qualités moyennes et de défauts ordinaires, sans la consolation d'une nature intéressante. Et les nombreuses récompenses qui leur furent décernées ne sont guère que des encouragements à leur bonne volonté. La générosité du jury n'a d'ailleurs pas empêché le public de protester violemment, parce qu'une chanteuse, honorée d'un second prix en 1907, n'a pas été gratifiée, cette année encore, du premier. Elle n'a fait aucun progrès depuis deux ans, bien au contraire : sa voix était plus serrée, son interprétation plus guindée, mais d'avance l'opinion était préparée à son succès.

Les concours de piano ont été un peu meilleurs, et, comme tels, moins applaudis. Le *Carnaval* de Schumann, abrégé, a été en général bien interprété par les pianistes mâles, et les *Quinze variations* de Beethoven, écourtées, n'ont pas été trop mal comprises par les jeunes filles, dont une seule est une véritable musicienne : son seul tort est de n'avoir que douze ans. Mais Mozart aussi fut un enfant prodige.

Aux concours d'instruments à vent, le spectacle est tout autre : point d'élégances féminines, point de fatuités officielles. La moitié des places restent vides ; aux autres, ce sont les uniformes qui dominent, tous marqués au bras gauche de la lyre en laine rouge : chefs de musique ou anciens camarades, attentifs, connaisseurs, capables de reconnaître au passage les notes, d'apprécier les doigtés, de juger le style, et, par là même, bienveillants. Plus de compétitions, de partis pris, de cabales : on souhaite le succès de tous. Pas de classes en lutte, ni de ces paris qui s'engageaient comme pour des écuries de courses : Lefort ou Berthelier, Hettich ou

Melchissédec? Chaque enseignement, ici, est unique, et le maître, aux côtés de l'accompagnateur, montre à tous ses élèves une sollicitude égale. Pour une fausse note ou une erreur de mesure, on voit se contracter les rides de son front, éloquentes : « Le malheureux ! Pourvu qu'il ne perde pas la tête ! » L'auditoire, que la pitié gagne, feint de ne s'être aperçu de rien ; le piano continue ; les derniers traits arrivent et s'achèvent sans encombre. La sueur perle au front de l'élève, et le maître, à peine moins ému, l'invite à boire au verre banal qu'un usage barbare offre à toutes les lèvres. Déjà le morceau de lecture est étalé sur le pupitre, le métronome bat, et il lui glisse encore à l'oreille ses dernières recommandations. Certains de ces jeunes gens sont à tel point intimidés que leur souffle s'entrecoupe, leurs lèvres tremblent, c'est à peine s'ils arrivent à former un son. Tous sont sérieux, ont travaillé avec zèle, s'intéressent à leur instrument ; plusieurs ont ce rythme et cet accent, difficiles à définir, mais qui font reconnaître aussitôt un musicien ; et leur jeu, étant sincère, marque fortement la différence de leurs caractères : tel flûtiste a de la vigueur, tel autre une légèreté innocente ; tel fait pleurer le hautbois, tel lui donne une verdeur pastorale ; et des deux premiers prix de trombone, l'un a autant de chaleur que l'autre de délicatesse. C'est en ces classes que se trouvent les meilleurs élèves du Conservatoire, et il faut qu'il en soit ainsi, car c'est à ces instruments que l'avenir appartient. On ne s'en doute guère, parmi le public qui acclame l'aigre cri d'une chanteuse ou l'archet brandi d'un violoniste. Silence ! Gardons le secret, ne les avertissons pas ! Ou ils vont nous envahir, porter jusqu'à ces concours leur goût du scandale, du tapage, de la réclame, et la musique s'enfuira.

Louis Laloy.

RÉSULTATS DES CONCOURS

Chant (*hommes*).

Jury : MM. Fauré, Messager, Bruneau, Broussan, Delmas, Renaud, Imbart de la Tour, Clément, Coquard, Escalaïs, Moulièrat, Bernheim, d'Estournelles de Constant, Bourgeat, secrétaire.

Concurrents.

1. M. Descols, 27 ans, *Polyeucte* (Gounod).

2. M. Barreau, 29 ans 2 mois, *Ricimer* (Philidor).

3. M. Broche, 27 ans 6 mois, *Iphigénie en Aulide* (Gluck).

4. M. Félisaz, 27 ans 11 mois, *Iphigénie en Tauride* (Gluck).

5. M. Taréria, 26 ans 9 mois, *l'Attaque du Moulin* (Bruneau).

6. M. Tirmont, 24 ans 10 mois, *Don Juan* (Mozart).

7. M. Fontaine (Hugo), 26 ans 1 mois, *Polyeucte* (Gounod).

8. M. Coulomb, 24 ans 5 mois, *le Messie* (Hændel).

9. M. Dupré (Pierre), 24 ans 11 mois, *Euryanthe* (Weber).

10. M. Népote, 27 ans 1 mois, *les Indes Galantes* (Rameau).

11. M. Renault (Angelo), 25 ans 4 mois, *Iphigénie en Aulide* (air d'Achille) (Gluck).

12. M. Laloye, 29 ans 3 mois, *Freyschütz* (Weber).

13. M. Courbon, 26 ans 11 mois, *Joseph* (Méhul).

14. M. Ponzio, 26 ans 4 mois, *Iphigénie en Aulide* (Gluck).

15. M. Decourcelle, 25 ans 8 mois, *Lohengrin* (Wagner).

16. M. Carrié, 22 ans 1 mois, *les Indes Galantes* (Rameau).

17. M. Chah-Mouradian, 27 ans 9 mois, 1er accessit en 1908, *Freyschütz* (Weber).

18. M. Jourde, 27 ans 6 mois, 2e accessit en 1908, *la Flûte enchantée* (Mozart).

19. M. Pasquier, 24 ans, *Atys* (Piccini).

20. M. Combes, 29 ans 4 mois, *Boris Godounow* (Moussorgski).

21. M. Clauzure, 24 ans, *Œdipe à Colone* (Sacchini).

22. M. Imbert, 25 ans 5 mois, *le Messie* (Hændel).

23. M. Toraille, 27 ans 3 mois, *Roméo et Juliette* (Gounod).

24. M. Bellet, 26 ans 11 mois, *la Vague et la Cloche* (Duparc).

25. M. de Laromiguière, 26 ans 4 mois, *Judas Machabée* (Hændel).

1ers Prix : MM. Coulomb, Combes (Hettich) et Ponzio (Manoury).

2es Prix : MM. Jourde (Dubulle), Dupré (Hettich) et Bellet (Lorrain).

1ers Accessits : MM. Carrié (Cazeneuve), Félisaz (Lorrain), Imbert (Engel), Fontaine (Hettich).

2es Accessits : MM. de Laromiguière (Dubulle), Pasquier (Manoury), Clauzure (Cazeneuve) et Taréria (Dubulle).

1. M. Descols, élève de M. Duvernoy. Voix timbrée, du sentiment ; chante lourdement, mais avec application.

2. M. Barreau, élève de M. Lassalle. Voix brillante et forte de baryton, assez posée, possède même le piano ; de grandes qualités vocales. Le morceau a des plans tracés qu'il fait valoir.

3. M. Broche, élève de M. Lassalle. Basse, voix forte et dure, ne manque pas de timbre, mais force tant la voix qu'il est impossible de l'apprécier.

4. M. Félisaz, élève de M. Lorrain, 2e accessit en 1908. Agréable ténor, un peu trop sucré dans l'exécution de son morceau ; la voix par moments est trop étriquée, elle tremble encore ; beaucoup de progrès sur l'année dernière.

5. M. Taréria, élève de M. Dubulle, a concouru en 1908. Ténor ; tout paraît être ramené à la voyelle *o* ; dès qu'il monte, la voix tremble fortement ; il phrase avec intelligence et sentiment ; la qualité très médiocre du son s'est infiniment améliorée depuis l'année dernière.

6. M. Tirmont, élève de Mme R. Caron. Jeune et légère voix de ténor, chante très facilement, vocalise sans effort, manque d'appui, la musicalité et l'intelligence sont certaines ; d'autant plus étonnants sont les interminables points d'orgue et le mauvais style du morceau. Cette voix doit se développer beaucoup, et certainement peut avoir un charmant avenir.

7. M. Fontaine, élève de M. Hettich. Ténor, voix grasse, sympathique, phrase agréablement, conduit déjà sa voix, étrique les notes aiguës dans le piano ; l'interprétation paraît manquer de nerfs, mais ce n'est pas mal du tout dans l'ensemble.

8. M. Coulomb, élève de M. Hettich, 1er accessit en 1908. Une voix étonnante, puisque, sans avoir un timbre accusé ni la force, elle remplit toute la salle, se répand partout. L'acquis, la musicalité hors de pair ; les vocalises vraiment étonnantes par la rondeur, la grâce, l'égalité et le peu de recherche extérieure. Rare chanteur, d'un profond équilibre et d'harmonie ; mais pourquoi, avec un goût et un savoir aussi parfaits, ce mauvais effet de traîner trois ou quatre notes de suite pour finir une phrase ?

9. M. Dupré, élève de M. Hettich, 2e accessit en 1908. Bien timbrée et belle, cette voix de basse ; la diction quelque peu

molle ; par moments la voix trop ouverte ; la dernière partie du morceau, au point de vue de l'exécution, trop désordonnée, sans plan. Il y a quelque chose de débordant et de très jeune dans le tempérament de cette voix, qui n'est pas encore complètement formé. Gagnera probablement encore, surtout vu le superbe enseignement dont le fruit se manifeste de plus en plus.

10. M. Népote, élève de M. Duvernoy. Voix de baryton froide et assez brillante, paraît fabriquée, tremble beaucoup dans le fort et le piano, a deux registres différents ; dans l'exécution est prétentieux, mais paraît assez intelligent musicalement.

11. M. Renault, élève de M. Engel. Voix de ténor quelque peu serrée, phrase assez bien ; le timbre n'est pas riche, fait quelques tours de force de respiration.

12. M. Laloye, élève de Mme R. Caron, a concouru en 1908. Voix ronde, belle, sans nerfs ni intelligence, baisse avant le final effroyablement, mais en somme un progrès remarquable de prononciation et de voix depuis l'année dernière.

13. M. Courbon, élève de M. Duvernoy. Voix pauvre de timbre (ténor), ne tremble pas, pleurniche, sans réelle sensibilité, ennuyeux.

14. M. Ponzio, élève de M. Manoury, 1er accessit en 1908. Progrès vocal et artistique surprenants.

15. M. Decourcelle, élève de M. Manoury. Voix de ténor étendue, sympathique, assez forte, mais d'un enrouement désespérant à chaque concours !

16. M. Carrié, élève de M. Cazeneuve. Très forte et belle voix de baryton, paraît avoir du tempérament, mais est très jeune encore. Une voix d'avenir. Les notes élevées tremblent, force la voix, fait des points d'orgue désespérants, pas de nerfs dans l'interprétation.

17. M. Chah-Mouradian, élève de M. Cazeneuve, 1er accessit en 1908. La beauté du timbre de ce ténor s'est développée depuis le dernier concours, mais il paraît mal disposé ; le gosier n'est pas bien ouvert ; émotionné ; le choix du morceau est peu heureux pour la chaleur de ce timbre et pour le caractère oriental et tendre de cette voix. Grand progrès au point de vue de la prononciation.

18. M. Jourde, élève de M. Dubulle, 2e accessit en 1908. Très

belle et profonde basse sonore, en plein développement vocal, ouvert comme interprétation, les valeurs claires, beau progrès artistique et vocal. Nature d'artiste.

19. M. Pasquier, élève de M. Manoury. Doux ténor, phrase très gentiment, avec sentiment et musicalité ; la voix tremble quelque peu.

20. M. Combes, élève de M. Hettich, 2e accessit en 1908. Voix de basse très travaillée, la conduit très bien, avec intelligence ; beau choix du morceau qui cause un extrême plaisir par son émouvant caractère, rendu avec beaucoup de sincérité et de sentiment.

21. M. Clauzure, élève de M. Cazeneuve. Joue son personnage, a du relief dans l'interprétation, un masque tragique, voix très forte de basse, pas encore assez assouplie, mais promet beaucoup, de la véhémence et de l'âpreté dans l'interprétation, une nature.

22. M. Imbert, élève de M. Engel, 2e accessit en 1908. Forte voix de basse sans aucune expression, voix qui paraît insensible au développement musical.

23. M. Toraille, élève de M. Duvernoy. Voix de ténor sucrée, de caractère nasal ; une mentalité musicale très bornée ; ne manque pas d'un certain savoir pour conduire la voix, mais c'est toujours borné.

24. M. Bellet, élève de M. Lorrain, 2e accessit en 1908. Ce baryton, dont la voix n'a pas beaucoup de caractère ni de timbre, à force de tempérament, de verve, d'intelligence musicale, de jolie diction, d'imagination et de talent, sait plaire et captiver la salle.

25. M. de Laromiguière, élève de M. Dubulle, a concouru en 1908. Voix sérieuse de basse, joliment timbrée, bon musicien, du sentiment, une certaine distinction dans l'interprétation. La voix est encore un peu rentrée et s'étrique vers l'aigu, mais n'est pas à son complet développement. En résumé, rassurante impression.

Chant (*femmes*).

Jury : MM. Fauré, Messager, Debussy, Dukas, Bruneau, Lalo, Erlanger, Véronge de la Nux, Broussan, Dufranne, Escalaïs, d'Estournelles de Constant, Bernheim, Bourgeat, secrétaire.

Concurrentes.

1. Mlle Gautier (Alice), élève de M. Lorrain, 24 ans 1 mois, a concouru en 1907, admise à concourir en 1908, malade, *Armide* (Gluck).

2. Mlle Pradier, élève de M. Hettich, 23 ans 3 mois, 1er accessit en 1908, *Cantate* (Clérambault).

3. Mlle Kaiser, élève de M. Cazeneuve, 25 ans 4 mois, 2e prix en 1908, *Iphigénie en Tauride* (Gluck).

4. Mlle Guiblin, élève de M. Lorrain, 22 ans, *Splendeur vide* (Saint-Saëns).

5. Mlle Alavoine, élève de M. Lassalle, 25 ans 2 mois, 2e accessit en 1907, *Héraclès* (Hændel).

6. Mme Delisle, élève de Mme Rose Caron, 26 ans 10 mois, 1er accessit en 1908, *la Damnation de Faust* (Berlioz).

7. Mlle Vignes, élève de Manoury, 24 ans 5 mois, *la Procession* (César Franck).

8. Mlle Bonnard, élève de M. Dubulle, 21 ans 11 mois, a concouru en 1908, *la Flûte enchantée* (air de Pamina) (Mozart).

9. Mme Quinaux-Baudin, élève de M. Lorrain, 25 ans 6 mois, 2e accessit en 1907, malade en 1908, *Jeannot et Colin* (Nicolo Isouard).

10. Mlle Devriès, élève de M. Hettich, 25 ans 4 mois, *les Noces de Figaro* (air de la comtesse) (Mozart).

11. Mlle Roseland, élève de Mme Rose Caron, 23 ans 4 mois, *les Danaïdes* (Salieri).

12. Mlle Guillemot, élève de M. Lassalle, 21 ans 5 mois, *la Création* (Haydn).

13. Mme Renaux, élève de M. E. Duvernoy, 26 ans 5 mois, 2e accessit en 1908, *l'Enfant prodigue* (Debussy).

14. Mlle Charrières, élève de M. Dubulle, 23 ans 6 mois, *Acis et Galathée* (Hændel).

15. Mlle Calvet, élève de M. Martini, 23 ans 2 mois, *Iphigénie en Tauride* (le songe) (Gluck).

16. Mlle Bourdon, élève de M. Lassalle, 22 ans 3 mois, 2e prix en 1908, *Freyschütz* (air d'Agathe) (Weber).

17. Mlle Courso, élève de M. Hettich, 24 ans 10 mois, *Rinaldo* (Hændel).

18. Mlle Vivier des Vallons, élève de M. Cazeneuve, 22 ans 3 mois, a concouru en 1908, *Guillaume Tell* (Rossini).

19. Mlle Billard, élève de Martini, 23 ans, 1er accessit en 1908, *la Flûte enchantée* (1er acte) (la Reine de la Nuit) (Mozart).

20. Mlle Hemmler, élève de Manoury, 22 ans 4 mois, *Jeannot et Colin* (Nicolo Isouard).

21. Mme Fargès, élève de M. Engel, 26 ans 2 mois, *Air de la Pentecôte* (Bach).

22. Mme Thévenet (Suzanne), élève de M. Dubulle, 23 ans 11 mois, *Etienne Marcel* (Saint-Saëns).

23. Mlle Wiltz, élève de M. Cazeneuve, 25 ans, a concouru en 1908, *Jules César* (Hændel).

24. Mlle Fraisse, élève de Mme Rose Caron, 21 ans 5 mois, 2e accessit en 1908, *Don Juan* (Zerline) (Mozart).

25. Mme Willaume-Lambert, élève de Mme Rose Caron, 22 ans 5 mois, a concouru en 1908, *Thème et Variations* (C. Saint-Saëns).

26. Mlle Panis, élève de M. Dubulle, 21 ans 8 mois, 2e prix en 1907, a concouru en 1908, *Alceste* (Entrée aux Enfers) (Glück).

27. Mlle Daumas, élève de M. Hettich, 26 ans 2 mois, 2e accessit en 1908, *Freyschütz* (Weber).

28. Mlle Amoretti, élève de M. Engel, 23 ans 11 mois, 1er accessit en 1908, *Judas Machabée* (Hændel).

29. Mlle Lalotte (Jeanne), élève de M. Cazeneuve, 22 ans, *les Troyens* (air de Didon) (Berlioz).

1ers Prix : Mlles Daumas (Hettich), Amoretti (Engel).

2es Prix : Mlles Fraisse (Rose Caron), Pradier (Hettich), Mmes Delisle (Rose Caron), Willaume-Lambert (Rose Caron).

1ers Accessits : Mme Renaux (Duvernay), Mlles Hemmler (Manoury), Alavoine (Lassalle).

2es Accessits : Mlles Vivier des Vallons (Cazeneuve), Guillemot (Lassalle), Bonnard (Dubulle), Wiltz (Cazeneuve), Thévenet (Dubulle).

1. Mlle Gautier, élève de M. Lorrain, a concouru en 1907, admise à concourir en 1908, malade. Voix ample de mezzo, un certain acquis dans l'interprétation, sans personnalité, grossit quelque peu la voix.

2. Mlle Pradier, élève de M. Hettich, 1er accessit en 1908. Voix agréable de soprano, bien conduite, assez souple, sans tempérament et sans vraie ingénuité, charmant morceau de concours.

3. Mlle Kaiser, élève de M. Cazeneuve, 2e prix en 1908. Soprano de demi-caractère ; le médium n'est pas en bon état ; les notes élevées sont forcées ; le piano complètement sans appui, mais la qualité de la voix est très belle quand elle ne force pas ; l'exécution en réalité est froide et maniérée.

4. Mlle Guiblin, élève de M. Lorrain. Beau et profond mezzo, la voix très égale ; il est difficile de juger son interprétation, par suite de son trouble.

5. Mlle Alavoine, élève de M. Lassalle, 2e accessit en 1908. Voix de mezzo qui paraît s'être étriquée depuis l'année dernière ; certainement c'est un tempérament, mais non discipliné ; il est difficile de juger cette voix d'après ce concours, elle ne donne pas toute sa mesure.

6. Mme Delisle, élève de Mme Caron, 1er accessit en 1908. Tempérament ouvert, belle qualité de voix (soprano), mais un goût dans l'interprétation absolument vulgaire.

7. Mlle Vignes, élève de M. Manoury. Trop mince voix de petite fille, chante proprement, rien de saillant.

8. Mlle Bonnard, élève de M. Dubulle, a concouru en 1908. Joli de timbre, ce soprano lyrique ; le phrasé n'est pas intéressant, pas juste ; paraît émotionnée.

9. Mme Quinaux-Baudin, élève de M. Lorrain, 2e accessit en 1907, malade en 1908. Très agréable et ronde voix de soprano lyrique sans beaucoup de caractère, mais phrase avec intelligence, sait conduire la voix.

10. Mlle Devriès, élève de M. Hettich. Délicieux médium, charmant soprano lyrique de caractère virginal, pouvait avoir le gosier plus ouvert (peut-être c'est l'émotion) ; phrase intelligemment, mais l'exécution manque un peu de valeurs.

11. Mlle Roseland, élève de Mme R. Caron. Forte voix de soprano dramatique, tremble énormément, s'appuie dans le gosier, voix qui promet, mais encore très inexpérimentée.

12. Mlle Guillemot, élève de M. Lassalle. Voix froide, mais assez jolie et poétique de timbre (soprano lyrique) ; les notes aiguës

paraissent être un peu en arrière ; a des intentions dans le phrasé.

13. Mme Renaux, élève de M. Duvernoy, 2e accessit en 1908. En progrès depuis l'année dernière; le timbre de ce soprano n'est pas riche, mais on apprécie le travail, une certaine intelligence et musicalité dans l'exécution. Dommage que les notes élevées tremblent tant !

14. Mlle Charrières, élève de M. Dubulle. Agréable sensibilité, tout d'un caractère nasal, soprano lyrique.

15. Mlle Calvet, élève de M. Martini. Enorme voix brutale, grand registre, cette voix n'a encore aucun acquis, mais pourrait se développer. Elle est trop fermée comme sonorité et uniforme.

16. Mlle Bourdon, élève de M. Lassalle, 2e prix en 1908. La plus jolie qualité de soprano de demi-caractère, faible vers les notes graves, manque d'appui, comme goût laisse beaucoup à désirer, mais le tempérament nerveux, communicatif, vibrant. Dommage qu'avec ces réelles qualités l'exécution ne soit pas plus distinguée !

17. Mlle Courso, élève de M. Hettich. Le vrai contralto, belle voix, mais pas encore à son entier développement.

18. Mlle Vivier des Vallons, élève de M. Cazeneuve, a concouru en 1908. Ce soprano léger est devenu plus ferme ; le timbre a gagné, tire encore le son du gosier ; il n'y a pas d'équilibre entre le médium ou le grave et l'aigu qui est très beau et d'une qualité délicieuse et claire. Le morceau pouvait être mieux exécuté.

19. Mlle Billard, élève de M. Martini, 1re accessit en 1908. Un soprano léger, sympathique et agréable, dit musicalement ; la voix est enveloppée, ronde ; la figure manque quelque peu d'expression. Très en progrès ; dommage qu'elle vocalise avec la bouche.

20. Mlle Hemmler, élève de M. Manoury. Voix de soprano bien nourrie, jolie, bonne diction, émission libre, par moments la voix trop ouverte. Bonne impression.

21. Mme Fargès, élève de M. Engel. Agréable soprano lyrique ; chante musicalement.

22. Mme Thévenet, élève de M. Dubulle. Elle paraît être para-

lysée par la peur, mais la voix de mezzo est jolie, expressive ; il y a des finesses et des intentions dans son interprétation, qui manque de rythme.

23. Mlle Wiltz, élève de M. Cazeneuve, a concouru en 1908. La voix forcée est trop en dedans ; le registre aigu est criard et vulgaire. On dirait qu'elle chante au-dessus des limites de son mezzo. A un acquis ; cherche à phraser.

24. Mlle Fraisse, élève de Mme R. Caron, 2e accessit en 1908. Voix légère, jolie. Comme chanteuse d'un répertoire léger, doit avoir du succès, mais il vaut mieux qu'elle n'attaque pas les chefs-d'œuvre de la musique.

25. Mme Willaume-Lambert, élève de Mme R. Caron, a concouru en 1908. La qualité de la voix paraît moins riche qu'au concours précédent ; sa vocalise laisse à désirer. Ce morceau insignifiant de Saint-Saëns peut-être a pu lui nuire !

26. Mlle Panis, élève de M. Dubulle, 2e prix en 1907, a concouru en 1908. Dans le médium, la voix a gagné, mais les notes élevées sont toujours aussi étroites. On remarque peu de progrès au point de vue de l'interprétation. Aucune valeur, aucune intention personnelle.

27. Mlle Daumas, élève de M. Hettich, 2e accessit en 1908. Belle voix, bien posée, mais chante son air inégalement.

28. Mlle Amoretti, élève de M. Engel, 1er accessit en 1908. Soprano clair, intelligent, détaille son air avec calme, vocalise très bien, a du tempérament. Excellente musicienne.

29. Mlle Lalotte, élève de M. Cazeneuve. La voix de mezzo a un beau timbre, mais n'est pas encore suffisamment formée, et la diction est très imparfaite. Pour le moment, impossible d'avoir une impression complète de cette voix.

Opéra comique.

Jury : MM. G. Fauré, Carré, Debussy, Bruneau, Paul Hillemacher, Maréchal, Renaud, Clément, Dufranne, Véronge de la Nux, Ferrier, d'Estournelles de Constant, Bernheim, Bourgeat, secrétaire.

Concurrents :

1. M. Angelo Renault : *Carmen*, 1er acte, rôle de Don José.

2. Mlle Calvet : *Grisélidis*, 2e acte, rôle de Grisélidis.
3. Mlle Charrières : *Manon*, 1er acte, rôle de Manon.
4. Mme Suzanne Thévenet : *Carmen*, 1er acte, rôle de Carmen.
5. M. Decourcelle : *Carmen*, 4e acte, rôle de Don José.
6. Mlle Guillemot : *Manon*, 2e acte.
7. M. Tareria : *Manon*, rôle de des Grieux.
8. M. de Laromiguière : *Lakmé*, 2e acte, rôle de Nilakanta.
9. M. Félisaz : *Werther*, 3e acte, rôle de Werther.
10. M. Tirmont : *Manon*, 2e acte, rôle de des Grieux.
11. Mlle Amoretti : *le Barbier de Séville*, 2e acte, rôle de Rosine.
12. M. Chah-Mouradian : *Werther*, 3e acte, rôle de Werther.
13. Mlle Alavoine : *Carmen*, 4e acte, rôle de Carmen.
14. Mlle Courso : *Carmen*, 1er acte, rôle de Carmen.
15. M. Clauzure : *le Barbier de Séville*, 2e acte, rôle de Basile.
16. Mlle Pradier : *le Roi d'Ys*, 1er acte, rôle de Rozenn.
17. M. Combes : *Joseph*, 1er acte, rôle de Jacob.
18. M. Bellet (1er accessit en 1908) : *Fortunio*, 2e acte, rôle de Clavaroche.
19. Mlle Jeanne Lalotte : *Piccolino*, 2e acte, rôle de Piccolino.
20. Mme Willaume-Lambert : *Manon*, 3e acte, rôle de Manon.
21. Mlle Billard : *le Barbier de Séville*.
22. Mlle Duvernay (1er accessit en 1908) : *la Navarraise*, rôle de la Navarraise.
23. M. Coulomb (2e prix en 1908) : *le Roi l'a dit*, 1er acte, rôle de Benoît.
24. Mlle Bonnard : *Lakmé*, 1er acte, rôle de Lakmé.
25. M. Ponzio : *Falstaff*, rôle de Falstaff.
26. M. Paulet : *le Roi d'Ys*, 3e acte, rôle de Mylio.
27. Mlle Devriès : *Manon*, 1er acte.
28. M. Pasquier : *Manon*, rôle de des Grieux.
29. M. Pierre Dupré : *Joseph*, 1er acte, rôle de Jacob.
30. Mme Delisle : *Manon*, 3e acte, rôle de Manon.
31. Mlle Fraisse : *le Caïd*, 2e acte, rôle de Virginie.

Hommes.

1ers Prix : MM. Ponzio (Melchissédec), Bellet (Dupeyron), Dupré (Bouvet).

2es *Prix* : à l'unanimité : MM. Combes et Paulet (Isnardon).

1ers *Accessits* : MM. Chah-Mouradian, Clauzure (Isnardon), Tirmont (Melchissédec).

2es *Accessits* : MM. Taréria et Pasquier (Isnardon).

Femmes.

1ers *Prix* : Mlle Duvernay (Isnardon).

2es *Prix* : Mlles Amoretti (Dupeyron), Billard (Melchissédec), Devriès (Isnardon), Willaume-Lambert (Bouvet).

1ers *Accessits* : Mlles Pradier, Fraisse, Guillemot (Isnardon), Courso (Melchissédec), Mme Delisle (Dupeyron).

2es *Accessits* : Mlles Bonnard et Charrières (Dupeyron).

Mlle Duvernay révèle une sensibilité nerveuse et frémissante qui lui réussira fort bien dans le drame moderne. M. Ponzio sera un bon acteur de comédie ; il a déjà beaucoup de verve, et sait construire une scène.

OPÉRA.

Jury : MM. Fauré, Bernheim, d'Estournelles de Constant, Messager, Broussan, Gunsbourg, Delmas, Gheusi, Erlanger, Dukas, Renaud, Escalaïs, Lalo, Fernand Bourgeat, secrétaire.

Concurrents.

1. M. Imbert : *Œdipe à Colone*, 1er acte, rôle d'Œdipe ;

2. Mlle Guiblin : *Orphée*, 3e acte, rôle d'Orphée.

3. Mlle Fontaine : *Roméo et Juliette*, 5e acte, rôle de Juliette.

4. M. Carrié : *Aïda*, 3e acte, rôle d'Amonasro ;

6. Mlle Lalotte : *Samson et Dalila*, 2e acte, rôle de Dalila.

7. M. Barreau : *l'Africaine*, 2e acte, rôle de Nélusko.

8. Mme Willaume-Lambert : *Thaïs*, 2e acte, rôle de Thaïs.

9. M. Clauzure : *Œdipe à Colone*, 1er acte, rôle d'Œdipe.

10 et 11. Mlle Courso : *Samson et Dalila*, 2e acte, rôle de Dalila ; M. Decourcelle, rôle de Samson.

12. Mlle Bourdon : *le Cid*, 3e acte, rôle de Chimène.

13. M. Chah-Mouradian : *Lucie de Lammermoor*, 4e acte, rôle d'Edgard.

14. Mlle Daumas : *Salammbô*, 2e acte, rôle de Salammbô ; réplique : M. Decourcelle.

15 et 16. M. Dupré : *la Walkyrie,* 3e acte, rôle de Wotan ; Mlle Alice Gautier, rôle de la Walkyrie.

17. Mlle Panis : *Alceste,* 1er acte, rôle d'Alceste.

18 et 19. M. Népote : *Iphigénie en Tauride,* 2e acte, rôle d'Oreste ; M. Laloye, rôle de Pylade.

20. Mlle Wiltz : *Otello,* 4e acte, rôle de Desdemona ; réplique : Mme Thévenet.

21 et 22. Mlle Calvet : *Aïda,* 3e acte, rôle d'Aïda ; M. Combes, rôle d'Amonasro.

23. Mlle Kaiser : *Méphistophélès,* 4e acte, rôle de Marguerite.

24. Mme Delisle : *Thaïs,* 2e acte, rôle de Thaïs.

Femmes.

1ers Prix : Mlles Panis (Dupeyron), Kaiser (Bouvet) et Bourdon (Bouvet).

2es Prix : Mlles Wiltz (Bouvet) et Daumas (Melchissédec).

1ers Accessits : Mme Willaume-Lambert (Bouvet), Mlles Delisle (Dupeyron) et Guillemot (Isnardon.)

2es Accessits : Mlles Gautier (Bouvet) et Courso (Melchissédec).

Hommes.

Pas de *1er prix.*

2es Prix : MM. Chah-Mouradian (Isnardon) et Dupré (Bouvet).

1ers Accessits : MM. Combes (Isnardon), Carrié (Dupeyron), Nepote (Dupeyron), Laloye (Dupeyron), Clauzure (Isnardon).

2e Accessit : M. Imbert (Bouvet).

Mlle Kaiser atteint à l'émotion par l'étude. Mlle Bourdon la trouve naturellement. Mlle Panis s'en passe. M. Chah-Mouradian, ayant triomphé de sa timidité, donne enfin essor à sa voix forte et chaude de ténor mâle ; son jeu discret ne manque pas de dignité ; seule, la prononciation est beaucoup trop sourde encore. M. Dupré chante avec feu le rôle de Wotan.

HARPE.

Jury : MM. G. Fauré, A. Bruneau, X. Leroux, Pugno, Chansarel, P. Lalo, Riéra, Véronge de la Nux, Franck, Wurmser, de Lausnay, Galeotti, F. Bourgeat, secrétaire.

Morceau de concours : *Fantaisie* en *la* mineur de Saint-Saëns.

Morceau à déchiffrer de M. Véronge de la Nux.

Professeur : M. Hasselmans.

1ers Prix : Mlles Gaulier, Inghelbrecht, Rostagni, Dretz.

2es Prix : Mlles Grandpierre et Couturier.

1ers Accessits : Mlle Pla-Iglésias, M. Pré.

2e Accessit : Mlle Auchier.

Neuf concurrents, neuf récompenses.

PIANO (*hommes*).

Même jury.

Morceau de concours : *Carnaval* de Schumann.

Morceau à déchiffrer de M. Raoul Pugno.

1ers Prix : MM. Ramondou (Diémer), Gallon (Risler), Ciampi (Diémer).

2e Prix : M. Schmitz (Diémer) à l'unanimité.

1ers Accessits : MM. Gilles (Diémer), Gaveau, Joubert (Risler).

2es Accessits : MM. Servais, Bournonville (Risler).

Dans le *Carnaval* de Schumann, les morceaux suivants ont été supprimés : *Pierrot*, *Eusèbe*, *Réplique*, *Papillons*, *Estrella*, reprise de la *Valse allemande*, *Aveu*, *Promenade*, et *Pause*. Le finale avait été amputé de moitié ; ses deux débris, ne se raccordant pas très bien, avaient été réunis par une petite gamme chromatique du plus singulier effet.

Trois premiers prix, évidemment mérités tous les trois.

M. Gallon (le 2e prix de 1908 ; son frère est prix de Rome) a évidemment plus d'autorité que ses camarades, est très maître de lui, joue *prestissimo*, et ne bafouille jamais.

M. Ciampi, au jeu assez cherché, quelquefois trop sentimental, n'a pas toujours évité la lourdeur, surtout dans *Valse noble* et dans *Reconnaissance*. Malgré cela, l'ensemble de l'exécution assez attachant.

M. Ramondou (1er accessit de 1907), de la force, de la vitesse et de la légèreté.

M. Schmitz (1er accessit de 1908), jeu confus et assez incolore ; mauvaise pédale.

M. Gaveau, jeu propre et mesuré, ignore le *tempo rubato*, et manque de hardiesse.

M. Servais joue de trop près et manque de puissance.

M. Bournonville manque d'accent, mais a beaucoup de goût ; de plus, il sait jouer *piano* : c'est le seul à qui l'on puisse faire ce compliment.

Comment n'a-t-on rien décerné à M. Laporte, le 1[er] accessit de 1908? il a de l'élan, de l'autorité, et sait graduer ses effets en vue de l'explosion finale. A noter ce fait que tous les concurrents, sans exception, ont eu la même sonorité, stridente, agressive et tapageuse sans profondeur. Beaucoup de brio, de brillant, et très peu de charme.

PIANO (*femmes*).

Jury : MM. G. Fauré, Bauer, Braud, Enesco, Galeotti, G. Hue, Moszkowski, Pierret, Pugno, Reitlinger, Staub, Véronge de la Nux, Bourgeat, secrétaire.

Morceau de concours : *Variations* en *mi* bémol de Beethoven.

Morceau à déchiffrer de Louis Diémer.

1ers Prix : M[lles] van Barentzen (Delaborde), Guller (Philipp), Bouvaist (Cortot), Landsmann (Delaborde), Laeuffer (Delaborde).

2es Prix : M[lles] Haskil (Cortot), Fritsch (Philipp), Duchesne (Cortot), Alice Léon (Cortot).

1ers Accessits : M[lles] Hubert (Cortot), Vargues (Philipp), Parody (Cortot), Dubief (Cortot), Heineman (Philipp).

2es Accessits : M[lles] Boynet (Philipp), Dienne (Cortot), Hekking (Delaborde), Herr-Japy (Delaborde), Petit (Delaborde), Davin (Cortot).

Les 15 variations ont subi d'infâmes coupures, dans le finale surtout. Une seule concurrente tout à fait hors ligne : Aline van Barentzen, arrière-petite-nièce de Weber.

1er Prix : Très joli jeu, net, spirituel et rapide ; bonne sonorité ferme et ronde ; pourra dans l'avenir acquérir plus de force ; si ses doigts sont excellents, ses poignets le sont moins. Tempérament musical de premier ordre.

Le jury a malheureusement distribué quatre autres premiers prix ; on peut se demander pourquoi : M[lles] Guller, Landsmann et Laeuffer, de bonnes élèves sans qualités ni défauts, et M[lle] Bouvaist, dont le jeu est aussi terne que languissant. Ces demoiselles auront

à couper en *cinq* une gratification de 1200 francs; cela frise de près le ridicule.

Parmi les seconds prix, Mlle Alice Léon, qui se coiffe en chien savant, et tape à tort et à travers; Mlle Duchesne, qui perd la tête; Mlle Fritsch, un peu moins mauvaise que les précédentes.

1ers Accessits : Mlle Hubert, qui aurait mérité mieux; de la finesse, du goût et de la gaieté; Mlle Parody, petit jeu net, propre et sans audace.

2es Accessits : Mlle Herr Japy n'eût pas dû être classée au même rang que Mlle Simone Petit, une élève déplorable.

VIOLON.

Jury : MM. G. Fauré, P. Lalo, A. Bruneau, Colonne, H. Maréchal, Geloso, Hayot, Jacques Thibaud, Tracol, Chapuis, Laforge, Boucherit, d'Ambrosio, Fernand Bourgeat, secrétaire.

1ers Prix : M. Fradkin (Lefort); Mlles Roussel (Berthelier), Astruc (Lefort), M. Kretty (Berthelier), Mlle Fidide (Berthelier).

2es Prix : MM. Barozzi (Berthelier), Le Métayer (Nadaud), Hémery (Nadaud), Mlle Goyon (Remy), MM. Poulet (Lefort), Suffise (Nadaud), Villain (Rémy).

ALTO.

Jury : MM. G. Fauré, Colonne, Bruneau, Liégeois, Salmon, Hekking, Bailly, Casadesus, Cools, Chavy, de Bailly, Julien, F. Bourgeat, secrétaire.

Morceau de concours : *Poème* de M. Eug. Cools.

Morceau à déchiffrer du même auteur.

Professeur : M. Laforge.

1er Prix, à l'unanimité : M. Barrier.

2es Prix : M. Mayeux, Mlle Desnoyers.

1ers Accessits : MM. Chantome, Parmentier.

VIOLONCELLE.

Même jury.

Morceaux de concours : *Sarabande* en *ré* de Bach; finale du *Concerto* de Lalo.

Morceau à déchiffrer de M. Xavier Leroux.

1ers Prix : MM. Ruyssen, Laurent-Longy (Loeb), Bloch, Dussol (Cros Saint-Ange).

2es Prix : MM. Lopes (Cros Saint-Ange), Dumont, Perrin (Loeb).

1ers Accessits : M. Maréchal (Loeb), Mlles Soyer (Cros Saint-Ange), Nehr, M. Aloux, Mangot (Loeb), Bernardel (Cros Saint-Ange).

2es Accessits : M. Laggé (Cros Saint-Ange).

CONTREBASSE.

Même jury.

Morceau de concours : 1er mouvement du *Concerto* d'E. Storch.

Morceau à déchiffrer de M. Autende.

Professeur : M. Charpentier.

1ers Prix : MM. Dumont, Leuliet, Juste.

2e Prix : M. Béghin.

1er Accessit, à l'unanimité : M. Godebert.

Que faire d'un concerto de Storch ?

BASSON.

Morceau de concours : *Récit et thème varié* d'Henri Busser.

Morceau à déchiffrer de G. Hue.

Professeur : M. Burdeau.

1ers Prix : MM. Verdier, Chatelain, Piard.

2es Prix : MM. Guilloteau, Petrot, Laus.

1er Accessit : M. Druvet.

2es Accessits : MM. Bourdeau, Bourgain.

COR.

Jury : MM. G. Fauré, Busser, Picheran, Vidal, Lachanaud, Pénable, Werbreghe, Reine, Belle, Petit, Bilbault, Laforgue, Bourgeois, Bourgeat.

Morceau de concours d'H. Busser.

Morceau à déchiffrer du même.

Professeur : M. Brémond.

1er Prix : M. Bacquier.

2e Prix : M. Lamouret.

1ers Accessits : MM. Fabre, Hoogstoel.

2es Accessits : MM. Julin, Fumière, Josse.

Comme les années précédentes, les morceaux choisis sont de véritables casse-cou, dont la difficulté excessive nuit à la sûreté des attaques.

Cornet a pistons.

Même jury.
Morceau de concours : *Cantabile et scherzetto*, de Ph. Gaubert.
Morceau à déchiffrer de Paul Vidal.
Professeur : M. Mellet.
1ers Prix : MM. Rodet, Caron.
2es Prix : MM. Delmotte, Gobeaux, Laborie.
2es Accessits : MM. Bonne, Montigny.
C'est une très bonne classe, où les élèves se suivent de fort près.

Trompette.

Même jury.
Morceau de concours : *Solo* d'Auguste Chapuis.
Morceau à déchiffrer d'Alexandre Georges.
Professeur : M. Franquin.
1ers Prix : MM. Beghin, Deruyck, Boissy.
2es Prix : MM. Cherrière, Delattre.
1ers Accessits : MM. Panier, Perret, Champendal.
2e Accessit : M. Godebert.
Beaucoup d'éclat, de précision et de chaleur chez presque tous.

Trombone.

Même jury.
Morceau de concours : *Solo de concert* de Th. Dubois.
Morceau à déchiffrer de Véronge de la Nux.
Professeur : M. Allard.
1ers Prix : MM. Lacroix, Meyer.
2es Prix : MM. Duchesne, Munio.
1ers Accessits : MM. Dupont, Dervaux, Marin.
2es Accessits : MM. Vigoureux, Garric.

MM. Lacroix et Meyer sont tous deux remarquables : le premier, qui nuance avec une finesse extrême, est peut-être plus musicien; le second, qui a de l'ampleur et ne craint pas les oppositions, plus artiste. Mais on ne devrait pas prescrire de trilles au trombone à coulisse.

L. L.



Musiciens Belges

CHARLES MÉLANT

Charles Mélant est né à Bruxelles le 2 août 1851. Il révéla, jeune encore, son goût de la composition musicale ; à l'âge de 18 ans, il composait le *Chant des Etudiants* (*Studenten marche*), resté populaire, et en honneur dans toutes les Universités belges. Il se livra bientôt exclusivement à son Art, et partit pour Paris où, en 1874, il fut reçu membre de la Société des auteurs et compositeurs. Il suivit les cours du Conservatoire, se lia d'amitié avec de nombreux artistes — devenus célèbres — et « s'essaya » dès lors dans de nombreux poèmes, tels que *les Prunes* d'A. Daudet, *les Triolets à Nini* de Grangeneuve, *les Mois* du bon François Coppée, et quantité d'autres pièces d'Armand Sylvestre, Gabriel Prévost, etc. Ces premières œuvres furent bien accueillies et trouvèrent de suite un éditeur. A. Leduc les publia. Le succès, avant-coureur du renom futur, couronna les débuts du jeune auteur.

En 1878, il donne à la scène un premier opéra : *l'Avalanche*. D'autres ouvrages se succèdent alors sans interruption : *Enlevez l'écriteau*, *Folle Vie*, *le Prince charmant*, *l'Expiation*, *Joyselle* (poème

de Maeterlink), *Andromède* (drame d'Edmond Picard), *la Désespérance de Faust*, *la Chanson de la mer*, *la Main gauche*, *Ce n'était qu'un rêve*, *Chants d'Enfants* (2 recueils), *l'Ami du Roi*, 4 volumes d'*Adaptations mélodiques*, *la Part du feu*, six recueils de 20 mélodies, etc., etc., morceaux pour orchestre : symphonies, harmonies, fanfares.

On le voit par cette rapide énumération, certainement incomplète, M. Mélant possède, d'ores et déjà, un bagage important. Travailleur infatigable, il accomplit un surprenant labeur, ne s'accordant que bien peu de repos.

Il a trouvé dans la compagne de sa vie une collaboratrice fidèle autant qu'autorisée en matière musicale. Mme Mélant, fille d'Albert Picard, président du Conseil provincial du Brabant, fit des études très complètes avec le maître Émile Mathieu, directeur actuel du Conservatoire de Gand, auteur trop modeste de *Richilde*, et eut comme professeur de piano M. Paul d'Hooghe, de l'Académie de musique de Louvain. Elle s'est, en outre, acquis une réputation dans la presse artistique et littéraire sous le pseudonomie de *Severa Corelli*.

M. Charles Mélant est, à présent, joué un peu partout, sur nos théâtres, dans les concerts particuliers et publics, dans les salons, jusqu'en les recoins de province. Ses œuvres furent applaudies dans tous les milieux « intellectuels » du pays ; son nom appartient à l'histoire des manifestations artistiques du peuple belge.

*
* *

Dans sa préface au premier recueil d'*Adaptations mélodiques* du compositeur, M. A. du Plessy, de la *Tribune artistique*, écrivait :

« En fin psychologue, M. Mélant a eu l'idée d'attirer les *dilettanti* à l'audition de nos poètes, en faisant souligner leurs récits d'une adaptation symphonique... »

Et plus loin :

« Nous irons partout où l'on voudra nous accueillir, porter, avec une autre « bonne parole » au cœur des auditoires les plus divers, la beauté émanée à travers l'âme de nos poètes. Nous essayons ainsi de ressusciter, pendant une heure, de temps en



CHARLES MÉLANT

temps, les anciennes assemblées où, pieusement, on écoutait les ménestrels ou les rhétoriciens, s'élevant aux sons variés des cadences musicales et des rythmes prosodiques vers une seconde vie, celle où l'on respire un peu de Rêve et d'Idéal. »

Ces quelques notations nous indiquent la voie que s'est tracée le compositeur, et nous révèlent un premier caractère de sa musique. A ce titre, Charles Mélant occupe une place à part dans le mouvement musical belge. Tandis que, parmi nos compositeurs, comme je le remarquais dans l'avant-propos à cette série d'esquisses, les uns subissent l'influence germanique, révélant leur ascendance teutonne, les autres se rattachent à l'école moderne française, avec pour chefs reconnus Dukas, Chabrier, Bruneau, Chausson, etc., trop directement, selon nous, à quelques rares exceptions, M. Mélant incarne, très réellement, l'*âme* belge !

Exubérant, joyeux, plein d'avenante santé, grivois, aimable, élégant, d'abord facile et de charmante compagnie, il est « le vrai musicien de chez nous ». L'accueil chaleureux qu'il trouva, tout récemment, auprès du grand public des universités *populaires*, le succès qu'il rencontre en tous lieux, le prouvent à merveille, d'ailleurs !

Sa musique a la gaieté prime-sautière du Wallon, le naturisme sincère du Flamand, tout à la fois, et les poètes « belges » ne pouvaient trouver meilleur « rhapsode ».

*
* *

Quant à la formule d'expression, Charles Mélant témoigne, dès ses débuts, de ses dilections pour l'école de Massenet, — le disciple égale le maître. — Ses ouvrages pour le théâtre — s'apparentant au théâtre littéraire des Spaak, Lutens, Morisseaux, Liebrecht, etc. — brillent de l'esprit parisien, tout en gardant le caractère *national* que j'ai signalé plus haut.

La même note se retrouve dans ses mélodies et dans la plupart des adaptations. C'est dans ce genre très spécial que semble devoir « s'illustrer » principalement le compositeur. Il a su choisir les meilleures productions de notre littérature poétique actuelle : les noms de Verhaeren, Mæterlink, Edmond Picard, Gilkin,

Eekhoud, Giraud, Le Roy, etc., y voisinent avec ceux des « jeunes », dès à présent salués des plus favorables augures.

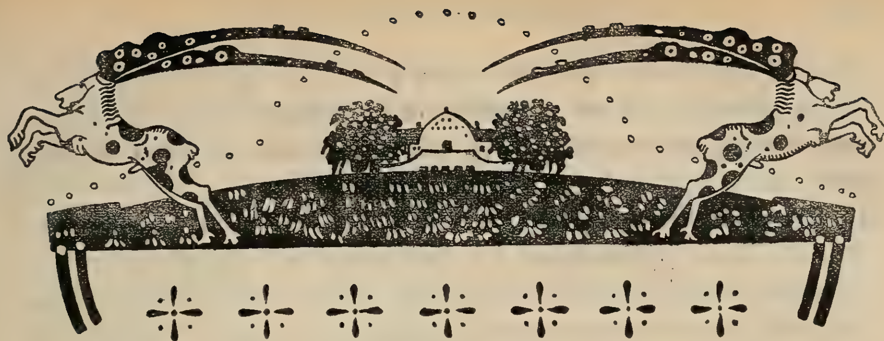
Il convient de louer vivement M. Melant pour sa belle initiative et pour le noble but auquel il consacre son talent. Nul doute que ses efforts ne soient couronnés du légitime succès.

*
* *

La place me manque pour étudier ici, dans ses détails, l'œuvre déjà longue du musicien. Ceci constitue la matière d'un volume. Qu'il me suffise d'en avoir indiqué les caractères primordiaux et les pages capitales, en trop brève esquisse, — et qu'il me soit permis de redire qu'elle restera une des plus vivantes expressions des aspirations musicales de la *nation* belgique.

René Lyr.





NOTES JURIDIQUES

LA COPIE MANUSCRITE DE LA MUSIQUE

La copie manuscrite de la musique est-elle licite (1) ? C'est une question qui intéresse un grand nombre de personnes, aussi bien le musicien amateur et le critique d'art qui copient les pages de musique qu'ils veulent étudier dans des partitions empruntées à des amis ou à des bibliothèques publiques, que l'entrepreneur de spectacles ou de concerts qui fait copier sur une partition d'orchestre qu'il a achetée les parties d'instruments destinées à ses musiciens.

En ce qui concerne les premiers, la solution n'est pas douteuse : la copie manuscrite de la musique est licite tant qu'elle est faite pour un usage privé et dans un but d'instruction personnelle. La doctrine et la jurisprudence (2) sont d'accord sur ce point. On ne peut, en effet, réputer contrefacteur celui qui, dans un but d'étude ou pour aider sa mémoire, copie un morceau de musique ; il pourrait l'apprendre par cœur, pourquoi ne pourrait-

(1) Il ne s'agit naturellement que de la musique non tombée dans le domaine public.

(2) Trib. civ. de la Seine, 24 juin 1846, Blanc, p. 160 ; trib. civ. de la Seine, 20 avril 1870, Pataille, 1870, p. 172 ; trib. comm. de la Seine, 20 décembre 1871, *Droit,* 8 février 1872 ; C. de Paris, 7 mars 1872, Pataille, 1874, p. 172.

il pas le copier ? On peut bien dire, il est vrai, que la copie d'une œuvre musicale en est un véritable exemplaire, et qu'en le confectionnant, même pour ses besoins personnels, on prive le compositeur ou l'éditeur du bénéfice qui résulterait pour lui de la vente de l'ouvrage imprimé. C'est exact ; mais il ne faut pas rendre trop tyrannique le monopole du compositeur ; et d'ailleurs l'usage privé de la copie de la musique échappe à son contrôle. Il est non seulement logique, mais matériellement nécessaire d'admettre, pour le cas qui nous occupe, la liberté de la copie des œuvres musicales, liberté qui est certainement conforme à l'esprit de la loi de 1793.

Mais on doit limiter très strictement cet usage de la reproduction manuscrite : dès que la copie sert à autre chose qu'à une étude personnelle ou à un usage privé, elle devient illicite, et à plus forte raison lorsqu'elle a pour but de procurer au copiste un bénéfice quelconque même indirect. Ainsi, il n'est pas douteux que la copie vendue ou louée soit une contrefaçon ; et même je n'hésiterais pas à réputer telle la copie qui servirait à guider la mémoire d'un virtuose dans un concert donné à son bénéfice.

C'est surtout à propos des copies manuscrites employées dans les théâtres que les difficultés ont surgi, fréquentes et nombreuses ; il s'agit, il est vrai, d'intérêts assez considérables et la question demeure très controversée. Les directeurs de certaines scènes lyriques, dans un but d'économie, se contentent d'acheter une partition d'orchestre des ouvrage qu'ils ont l'intention de représenter, et font copier sur cet exemplaire les différentes parties destinées aux instrumentistes. Ces parties séparées d'orchestre, qui doivent servir à l'exécution de la musique au cours des représentations, sont-elles des contrefaçons ? — Non, dit la jurisprudence, car « il ne paraît pas douteux que de même que, s'agissant « d'une comédie, le directeur du théâtre qui paye le droit de « représentation peut, sans commettre de contrefaçon, copier « ou faire copier dans la brochure achetée à l'éditeur le « rôle à jouer par chacun des acteurs, de même ce directeur ne « fait qu'user d'un droit, lorsqu'ayant à représenter un opéra, il « copie ou fait copier à la main, dans la partition gravée achetée

« aux éditeurs, les parties de violon, de flûte ou autres, qu'il des-
« tine au pupitre de chacun des exécutants ; la contrefaçon n'appar-
« tiendrait que si ce directeur faisait œuvre d'éditeur, c'est-à-dire
« multipliait les copies et les employait non pas seulement à
« l'usage du théâtre dirigé par lui, mais pour les exploiter à
« part et les ajouter à son commerce. La doctrine et la jurispru-
« dence s'accordent à interpréter ainsi la loi ; elles consacrent pour
« le directeur de théâtre, propriétaire d'un exemplaire d'une par-
« tition, le droit de copier pour l'usage des artistes de l'orchestre
« les parties de cette partition et décident qu'il n'y a dans ce fait
« qu'un acte intérieur, un procédé de représentation dont les
« conséquences sont bornées, et qui ne saurait porter atteinte au
« droit de propriété des éditeurs (1). »

Cette opinion se retrouve, presque unanimement adoptée, dans toutes les décisions des tribunaux (2). La jurisprudence estime que la copie manuscrite des parties d'instruments d'après une partition d'orchestre, faite en vue des représentations, n'est illicite que si les exemplaires ainsi confectionnés sont loués ou vendus, font l'objet d'un commerce. Sans doute, disent les partisans de cette théorie, la représentation est un acte de commerce ; mais nous n'avons à nous occuper que du droit d'édition et non de celui de représentation ; les copies incriminées peuvent bien être utiles à la représentation, mais on ne peut pas dire qu'elles sont par là mises à l'usage du public. Ces copies ne constituent, de la part du directeur, qu'un acte d'administration intérieure compris dans le droit de représentation ; le fait de copier, de reproduire pour l'usage personnel des artistes, et en vue de la repré-

(1) C. de Besançon, 6 juillet 1892, Dalloz, 92-2-579.

(2) Voir notamment un arrêt de la Cour de cassation dans lequel il est dit :

«... Attendu que le délit de contrefaçon ne peut exister que lorsqu'il y a édi-
« tion, c'est-à-dire vente ou distribution au public de copies exécutées sans
« autorisation de l'auteur ou de son cessionnaire et faisant une concurrence
« illicite à l'édition originale ; qu'il en est autrement des copies dont l'usage
« n'est que l'exercice du droit de représentation et qui ne sont pas mises dans
« le commerce. » (Cass., 25 janvier 1893, Dalloz, 1893-1-144.)

Voir dans le même sens : C. Paris, 25 janvier 1878, Dalloz, 1879-2-51 ; Cass., 28 janvier 1888, Dalloz, 1888-1-400 ; Cass., 5 décembre 1895, Dalloz, 1897-1-205.

sentation, ne peut être à aucun point de vue considéré comme une édition. Tous ceux qui font une copie ont un intérêt à le faire, ne fût-ce que pour épargner le coût d'un exemplaire pris chez l'éditeur ; mais ce n'est pas là la spéculation que la loi a en vue quand elle punit la contrefaçon. L'usage fait de la copie dans l'intérieur du théâtre pourra bien avoir pour conséquence une diminution des frais, une économie, mais n'augmentera pas le bénéfice résultant de la représentation. D'ailleurs, conclut-on, pour rassurer les compositeurs et les éditeurs sur les conséquences de ce système, les copies manuscrites ne remplacent jamais les exemplaires gravés ; elles ne sont jamais qu'un expédient momentané qui ne peut faire diminuer sensiblement la vente de l'ouvrage original.

Bien que la jurisprudence ait généralement adopté cette manière de voir, et bien qu'elle soit d'accord avec la majorité des auteurs (1), je ne puis admettre son opinion. D'abord, il est nécessaire de distinguer très nettement le droit d'édition du droit de représentation ; ce n'est pas parce qu'un directeur de théâtre a obtenu l'autorisation de représenter un drame musical qu'il peut se dispenser d'acheter la musique nécessaire à son orchestre ; de même, en sens contraire, qu'il ne suffit pas d'acheter un morceau de musique pour pouvoir l'exécuter en public. D'autre part, on ne peut pas dire que l'entrepreneur de spectacles ne cause aucun préjudice au compositeur ou à l'éditeur en faisant copier la partition pour les besoins de ses musiciens ; ce dernier, en effet, a avancé une somme considérable pour faire graver les parties d'orchestre ; il a calculé le tirage des exemplaires en prévision des exécutions ; et la mévente de sa musique lui cause un préjudice d'autant plus appréciable que les orchestres des théâtres lyriques se composent d'un assez grand nombre de musiciens. Il n'est pas vrai non plus de prétendre que la copie manuscrite ne soit qu'un expédient; elle remplace bel et bien, pour toute la durée des représentations, les exemplaires gravés. Enfin on ne peut sou-

(1) Dalloz, *Propriété littéraire*, nº 363 ; Rendu, *Droit industriel*, nº 866 ; Vivien et Blanc, *Législation des théâtres*, nº 711 ; Renouard, t. II, nº 29 ; Lacau, *Législation des théâtres*.

tenir que les copies dont il est question ne sont pas faites en vue d'un gain et ne sont qu'un acte d'administration intérieure; un théâtre est une exploitation commerciale, et c'est en vue de cette exploitation que le directeur de théâtre remet une copie à chaque musicien ; il cherche par ce moyen à diminuer ses frais, autrement dit à augmenter ses bénéfices, et il les augmente de tout ce qu'il ne paie pas à l'éditeur (1). Pour ces deux raisons : préjudice causé au propriétaire du droit d'édition, et gain réalisé à son détriment, je pense qu'il faut sans hésiter combattre et rejeter l'opinion qui a cours dans les tribunaux (2).

En résumé, on doit admettre que la copie manuscrite de la musique est licite quand elle est faite pour un usage privé et en vue d'études personnelles, mais dans ce cas-là seul. Dès qu'elle est utilisée en dehors de ces limites très étroites, elle devient une contrefaçon. C'est, il me semble, la seule interprétation qui soit conforme à l'esprit de la loi de 1793 et qui satisfasse ceux qui ont souci de défendre les droits de l'artiste.

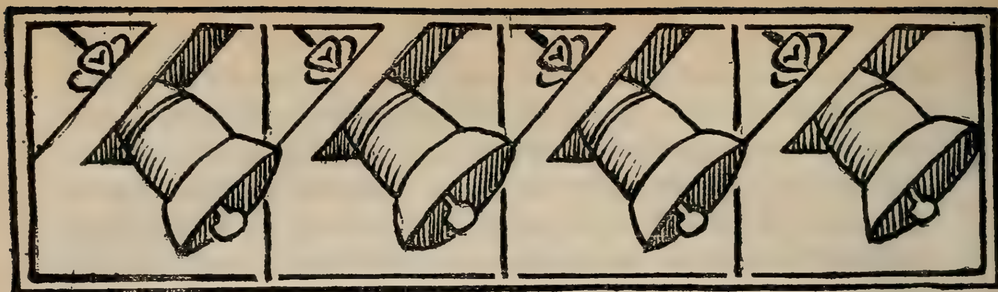
GEORGES BAUDIN.

(1) En ce sens quelques décisions isolées : trib. corr. de la Seine, 6 décembre 1877, *Droit*, 7 décembre 1877 ; trib. corr. de Marseille, 23 décembre 1886, *Droit*, 21 janvier 1887.

(2) Pouillet (*Traité de la propriété artistique*) considère avec juste raison comme une contrefaçon les copies faites par un directeur de théâtre pour remplacer des parties d'orchestre gravées, abîmées par l'usage.

En sens contraire, voir C. d'Angers, 1878, Pataille, 1878, p. 120.





Un Congrès de chant grégorien

(*Les Sables-d'Olonne*, *5*, *6*, 7, *juillet.*)



Chacune des espèces de l'art musical a ses fidèles et ses passionnés : à l'heure actuelle, dans l'ordre de la musique religieuse, il n'est peut-être pas comme le chant grégorien pour réunir dans un même but artistique et tout à la fois pratique un aussi grand nombre de partisans.

Le chant grégorien est, en effet, dans l'art musical, le « pain quotidien » de l'Église, puisqu'il en est la seule musique officielle, la mélopée rituelle des fonctions liturgiques. Le mouvement de restauration parti des travaux de l'école de Solesmes depuis un demi-siècle, et consacré d'une façon définitive par le pape Pie X, donne un regain de nouveauté à la vieille mélodie ; pour la plupart des auditeurs, c'est une initiation à des splendeurs inconnues, au culte de la mélodie pure, dans une de ses formes — dans sa forme unique peut-être — la plus parfaite.

Depuis quinze ans, une dizaine d'assises musicales et de congrès (1) ont été consacrés en France à cette question, vitale pour la

(1) Rodez, en 1894, organisé par les Bénédictins ; Bordeaux, Reims, Niort, les années suivantes, par des comités locaux ; Avignon (1899), Paris (1900), Bruges (1902), Clermont (1902), par la *Schola* ; Arras (1904), par la Procure de musique d'Arras ; on peut y rattacher le premier grand congrès international de Strasbourg, en 1905. Depuis ce moment, la situation ecclésiastique en France n'avait pas permis la réunion de semblables congrès.

liturgie latine, du chant grégorien. Mais partout — à part peut-être à Rodez, en 1894 — il n'était pas le seul genre de musique qui fût envisagé dans ces assemblées : la polyphonie palestrinienne et plus moderne, les œuvres profanes ou populaires, y comptaient autant, et parfois plus.

Dans le congrès, au contraire, qui vient d'être tenu aux Sables-d'Olonne, si diverses compositions anciennes ou modernes ont été exécutées au cours des offices religieux, il n'a été question presque uniquement aux séances des congressistes que du principal facteur qui les avait groupés : le chant grégorien.

*
* *

Le moment était bien choisi pour réunir les fervents et les praticiens de cet art : un an écoulé depuis la publication du Graduel romain de l'Édition Vaticane permettait de se rendre compte de l'effort accompli et des résultats obtenus. La ville où nous fûmes convoqués n'était pas moins désignée pour ces belles assemblées : c'est en effet aux Sables-d'Olonne, il y a trente ans déjà, dès l'apparition des premiers ouvrages de Dom Pothier, que fut constituée chez nous la première maîtrise vraiment grégorienne, par l'archiprêtre de cette ville, Mgr R. du Botneau, dont on célébrait précisément le jubilé sacerdotal.

Il y avait donc là une double fête : fête de la réforme du chant liturgique, en même temps que d'un de ses plus fidèles apôtres. Et c'est la seconde pensée qui donna naissance à la première, dans l'esprit de son promoteur.

Donc Mgr R. du Botneau, prélat de Sa Sainteté et archiprêtre des Sables-d'Olonne, nous avait conviés, pendant trois jours, à unir nos efforts en vue de la « glorification » et de la diffusion pratique du chant grégorien, et spécialement du Graduel réformé de Pie X. Un comité de patronage fut réuni, parmi les membres duquel nous relevons les noms de MM. Guilmant, Gigout, Pierre Aubry, de la Tombelle, Maurice Emmanuel, etc. Dès la première annonce du congrès, cent cinquante adhésions se manifestèrent ; elles augmentèrent rapidement, et, finalement, on compta près de *quatre cents* congressistes, chiffre énorme pour une

question, en somme, très spéciale, et dans une assemblée particulièrement régionale.

L'ouest de la France était, en effet, spécialement visé, et l'on vint surtout des diocèses de Bretagne, de la Vendée et des Charentes, des rives de la Garonne, depuis Saint-Brieuc jusqu'à Agen. Environ trente archevêques et évêques avaient envoyé leurs encouragements, et seize d'entre eux s'étaient fait officiellement représenter. La lettre la plus explicite à ce sujet fut certainement celle de l'archevêque de Paris, Mgr Amette, désirant et demandant que le mouvement grégorien demandé par Pie X soit accompli le plus rapidement possible. Avis aux musiciens d'église parisiens, si clairsemés, hélas! à ce congrès, malgré l'adhésion ou la présence du maître de chœur de Notre-Dame, M. l'abbé Renault ; de M. Drees, de Saint-François-Xavier ; de M. Meunier, de Sainte-Clotilde ; du professeur de chant liturgique de l'Institut catholique ; de M. l'abbé Latty, de Saint-Leu.

Les réunions du congrès comprenaient des séances de rapports et de discussions et les offices divins. Ceux-ci étaient célébrés dans la superbe église de Notre-Dame de Bon-Port; celles-là étaient tenues à la salle Jeanne-d'Arc.

Le congrès fut ouvert par un remarquable discours du promoteur, Mgr du Botneau, sur le rôle de la musique d'église, le sens artistique qui doit s'en dégager, avec l'élévation et l'ennoblissement intellectuel qui en résultent. Le Révérendissime Dom Pothier, principal artisan de la réforme grégorienne, lui succéda, et mit en lumière l'histoire du mouvement solesmien, en passant d'abord en revue les travaux d'approche de ses devanciers jusqu'aux derniers résultats les plus tangibles, consignés dans le Graduel Vatican. Les lecteurs du bulletin de la S. I. M. n'exigeront pas que je leur raconte dans le détail ces diverses séances ; elles furent toutes des plus intéressantes, les quelques observations ou discussions rapidement résolues, et en fin de compte, on se prenait à regretter que le congrès fût si tôt terminé : tant de choses encore restaient à dire!

C'est que le sujet est vaste, et il faut savoir se borner. Aussi le cadre des communications était-il à la fois pratique et précis. D'une part, montrer le bien fondé de la réforme en général, et, en

particulier, le caractère scientifique et artistique du Graduel Vatican ; d'un autre côté, envisager les progrès de l'enseignement et de l'exécution du chant grégorien dans les séminaires et les écoles chrétiennes, les églises, les œuvres diverses. De là conclure à l'avancement, plus accentué encore, de l'œuvre de restauration partout où les efforts peuvent pénétrer.

Je citerai spécialement le lumineux rapport de M. le chanoine Poivet sur l'enseignement du chant dans les séminaires ; les spirituels récits du Révérendissime Dom Guépin, abbé bénédictin de Silos, sur l'unité de l'œuvre de Solesmes et sur le mouvement de restauration en Espagne ; de M. l'abbé Méfray, l'excellent maître de chapelle des Sables-d'Olonne, sur le Graduel romain considéré comme moyen d'apostolat dans les œuvres ; de M. Le Guennant, maître de chapelle de Saint-Nicolas de Nantes, sur la formation d'une union des musiciens d'église de l'Ouest, fortement appuyée par M. V. d'Indy, etc.

Mais je n'ai pas dit un mot encore des exécutions. Elles sont à citer, et d'autant plus qu'elles eurent pour agent principal la maîtrise paroissiale des Sables, formée de marins et d'ouvriers du port, qui, avec leurs enfants, viennent régulièrement travailler l'art vocal avec les chefs-d'œuvre de la musique d'église, et donner leur concours aux offices. Et c'est merveille de voir le résultat. Une cinquantaine de voix puissantes, mais assouplies, chantant avec des qualités vocales et musicales qu'on rencontre rarement dans nos maîtrises de grandes villes ; et à Paris, je ne sais guère que celle de Saint-François-Xavier, et peut-être celle de Saint-Sulpice, formées cependant de professionnels, qui puissent rivaliser avec leur sœur maritime des Sables-d'Olonne. Je souhaite à tous les associés du S. I. M. de passer, ne serait-ce qu'un dimanche, dans cette coquette petite ville, et d'y assister aux offices ainsi chantés.

Les pièces les plus remarquées furent tout d'abord les chants grégoriens, et surtout le suave *Ubi caritas*, les admirables graduels *Constitues*, *Lætatus sum*, la messe entière du dernier jour, qui était celle de la Dédicace. Ces chants étaient encadrés d'œuvres polyphoniques : un superbe choral de Bach, *Louez le Seigneur* (traduction de M. Mahot), un chœur du *Messie* de Hændel, un

motet de Piel (école cécilienne allemande) pour soprano et alto, très délicatement rendu, le répons *Elegit eam*, de l'abbé Couturier, le ravissant cantique (à l'unisson) de Ch. Bordes, *Je te salue*.

Le troisième jour, la maîtrise alternait avec la *Manécanterie de la Croix de bois*, qui donna d'excellente façon, et parfois à la perfection, la messe *Quarti toni* de Vittoria, avec l'*Agnus* de la messe *Sine nomine* de Palestrina, le *Diffusa est* de Nanini, le *Tantum ergo* de Vittoria, et le *Te Deum* alternant avec l'assistance entière chantant le ton solennel du chant grégorien, tandis que le chœur répondait par les admirables versets d'Anerio.

Ce furent, en résumé, des fêtes inoubliables. Mais, contrairement à tant d'autres, le résultat sera durable, car — malgré une note anticipée et malveillante d'un de nos confrères italiens mal inspiré — de telles réunions seront fécondes en résultats pratiques. Le grand nom de Solesmes acclamé en la personne de ses illustres représentants au Congrès, l'unité de vues des assistants sur l'ensemble des questions traitées, les éclaircissements apportés aux bonnes volontés jusque-là sans direction, l'union pratique qui en résultera pour beaucoup d'entre eux, enfin le chant grégorien et le Graduel Vatican mieux compris, entrés désormais dans la pratique de tant de séminaires et d'églises, n'est-ce point la marque de la meilleure réussite du superbe congrès des Sables-d'Olonne ? Sa date restera dans les annales de la réforme du chant liturgique en France.

AMÉDÉE GASTOUÉ.





REVUE DE LA PRESSE

M. Louis Laloy a publié dans *la Grande Revue* du 10 avril et du 10 mai 1909 une enquête sur *Wagner et nos musiciens*. A l'occasion d'un article de M. Lalo dans *le Temps*, où celui-ci invitait nos jeunes musiciens à étudier Wagner plutôt que M. Debussy, M. Laloy avait écrit à ces jeunes musiciens pour leur demander justement ce qu'ils pensaient des directions qu'on leur indiquait là. Et ce sont ces réponses qu'il a données dans *la Grande Revue*, avec un léger commentaire.

Mme A. de Polignac, MM. Alfred Casella, Gabriel Dupont, Jean Huré, Raoul Laparra, Albert Roussel, Gustave Samazeuilh, Déodat de Séverac, Paul Gilson, Raymond Bonheur, Florent Schmitt et Maurice Ravel ont répondu aux questions que leur posait M. Laloy.

Et il résulte nettement de leurs réponses : 1° que nos musiciens français bâtissent à l'écart du colosse, parce que le goût français, dont ils sont les représentants, ne les pousse pas au colossal ; 2° qu'ils admirent tous M. Claude Debussy.

C'est simple, c'est clair, c'est net ; et il faut remercier M. Laloy d'avoir ainsi montré quelles étaient les positions, et d'avoir délimité d'un trait net la situation : Wagner est Wagner ; les Français sont Français, et M. Debussy est un grand musicien, au même titre qu'un Gluck ou qu'un Berlioz.

C. Q. F. D.

*
* *

The Monthly Musical Record, 1er juillet 1909 : *Hogarth and Music*, par M. Sames A. Browne.

*
* *

M. J. Loisel poursuit dans *le Courrier musical* son étude de *la Sonate classique avant Beethoven.*

*
* *

Un collectionneur viennois, M. le Dr Auguste Heymann, vient de retrouver, en feuilletant un carnet d'esquisses du peintre Joseph Teltscher, deux dessins représentant « Beethoven sur son lit de mort ». On savait depuis longtemps que ces feuillets devaient exister, et le Dr Frimmel rappelle dans les *Blätter für Gemäldekunde* le passage où Thayer dit, d'après A. Hüttenbrenner, que « le peintre Teltscher commença à dessiner les traits de Beethoven mourant », mais qu'un ami du moribond, Et. de Breuning, en fut froissé, et que sur ses instances le peintre « empocha son carnet d'esquisses et s'en alla ». Quelque imparfaits que soient les dessins conservés, ils remplissent un vide dans la série des images d'après lesquelles nous pouvons nous faire une idée du physique du grand musicien.

*
* *

Un journal italien, *il Resto del Carlino*, donne des détails sur la femme qui fut, dit-on, la grande passion de Bellini, et qui avait nom Giuditta Cantù-Turina. Il reproduit d'abord ce jugement porté sur elle par une autre femme : — « Giuditta n'était point belle, mais grande et bien faite de sa personne ; son visage, assez peu expressif, avait cependant quelque chose de sinistre. Elle parlait beaucoup, et sa langue venimeuse s'attaquait aux réputations les mieux établies. Elle était effrontée et intrigante. Elle mourut vieille et malheureuse, sans que personne songeât à la plaindre. Un seul ami, si l'on peut l'appeler ainsi, lui restait, R... Je l'ai connu. Il la considéra toujours comme l'une des causes principales de la ruine de la santé du pauvre Bellini. » En regard de ce portrait, un autre la présente comme fort aimable, en ajoutant que si, pour Bellini, « elle trompa le mari Crésus qui avait pour ainsi dire

acheté sa beauté férocement sensuelle, cela ne doit porter tort à son intégrité morale (!) ». Les amours de Bellini avec cette Giuditta durèrent de 1828 à 1834, c'est-à-dire pendant toute sa période de grande inspiration. Romani, son librettiste, pour se justifier, dit-on, du fiasco de *Beatrice di Tenda*, publia un article si plein d'âcres allusions à ces amours qu'il en résulta un scandale énorme. L'époux de la Giuditta eut recours aux tribunaux et obtint la séparation légale. Bellini aurait pu alors l'amener avec lui à Paris ; mais dans ses triomphes parisiens, s'il ne put l'oublier, il voulut certainement la tenir loin de son cœur...

*
* *

Reyer et Wagner.

Dans sa critique musicale, Reyer dit assez de bien de Wagner. Il voyait pourtant dans le musicien allemand un rival redoutable, dangereux surtout pour lui-même, en raison de l'identité des sujets de l'*Anneau de Nibelung* et de *Sigurd*. Il dut souffrir vivement lors de la création de *la Walkyrie* à Paris, en mai 1893. Son feuilleton du *Journal des Débats*, le 13 mai 1893, renferme cette phrase attristée et exquise : « L'ère wagnérienne est arrivée ; toute l'œuvre du maître y passera : *la Walkyrie* va alterner sur l'affiche avec *Lohengrin ;* puis viendra *Tristan et Yseult*, en attendant les *Maîtres Chanteurs* et le *Tannhæuser*. Le reste viendra fatalement... Le vent souffle de l'est. Et nous tous que le génie du Titan victorieux écrase, anéantit, ce qu'il nous reste à faire, après avoir jeté un regard douloureux vers le passé, c'est de saluer l'avenir et de tomber avec grâce. »

Vers la même époque, une toute jeune fille de Lyon écrivait à Reyer son enthousiasme pour *Sigurd*. Le vieux maître répondit à son admiratrice par le petit billet que voici, qui a son parfum de mélancolie :

Paris, 10 juillet 93.

Mademoiselle,

Je vous laisse vos illusions, en vous priant de me les conserver jusqu'au jour où vous serez venue à Paris entendre la Walkyrie.

Bien respectueusement.

E. Reyer.

(*Revue musicale de Lyon*, 15 juillet 1909.)

*
* *

Il est question, parmi un certain clan de wagnériens habitant Lucerne, d'acquérir sur le lac la villa que Wagner habita à Tribschen de 1866 à 1872. On en voudrait faire un musée des souvenirs. La maison est restée, paraît-il, sensiblement pareille à ce qu'elle était alors. On voudrait éviter que cette jolie retraite, dans laquelle Wagner écrivit plusieurs de ses chefs-d'œuvre, ne devînt l'objet de convoitises intéressées. Elle se trouve sur un petit promontoire qui avance dans le lac des Quatre-Cantons, sur le parcours des bateaux qui vont de Lucerne à Stansstad et à Alpnach-Stad, au pied du Pilate.

*
* *

Dans *la Tribune de Saint-Gervais* (juillet 1909) : *De l'accompagnement du chant grégorien*, par l'abbé F. Brun. — *Les dix-sept quatuors de Beethoven,* par M. P. Coindreau. — *La Logique du Rythme musical,* par l'abbé C. Marcetteau.

*
* *

Une parodie de Richard Strauss :

Il manquait à la gloire de M. Richard Strauss la consécration de la parodie : elle vient de lui être accordée. Sir Charles Villiers Standford, le distingué symphoniste anglais, a fait exécuter le 9 juin, au Queen's Hall de Londres, ce qu'il appelle une « combinaison chimérique en quatre crises » intitulée *Ode à la cacophonie.* La première « crise » nous montre un thème connu de Schubert se débattant en vain contre le déchaînement des instruments à vent. On y voit aussi le chœur invoquant la déesse : « O toi, divine cacophonie, exerce ta puissance ! » La seconde crise débute par une mélodie lente pour clarinette-basse et violon, dans le genre du *Don Quichotte* de Richard Strauss. Viennent ensuite de nombreuses réminiscences plus ou moins bien assimilées de Debussy, puis la Déesse s'écrie soudain : « Du bruit, encore du bruit, je veux du bruit ! » Et cet ordre est congrûment exécuté. Ce passage du texte en donne d'ailleurs une idée assez nette : « Soufflez, vous, trompettes, dans tous les tons à la fois, et déchirez l'air épouvanté ! Maintenant, le fifre strident doit s'appliquer à percer

les crânes jusqu'à la cervelle. Vous, pistons, beuglez, beuglez encore, et quant au trombone, que ses sons perçants couvrent la voix effrayante des chiens braques ! »

C'en est assez pour qu'on puisse imaginer ce que sont les deux dernières « crises ». Ajoutons cependant que le compositeur avait recommandé de corser l'orchestre par l'adjonction d'un « tambour Dreadnought » et de divers instruments bruyants, « actionnés par la vapeur, l'électricité et l'air comprimé ».

M. Charles Graves a écrit pour cette musique des vers fort spirituels ; mais on peut reprocher à sa critique de la musique de M. Strauss de manquer un peu de précision. Le public n'a d'ailleurs pas songé à formuler cette réserve, et l'*Ode to discord* a été accueillie avec un véritable enthousiasme. (*Le Courrier musical* du 1er juillet 1909.)

*
* *

Critique musicale.

L'administration du Casino d'Aix-les-Bains fait passer cette année dans les journaux de Lyon, par suite de traités de publicité, des comptes rendus des soirées théâtrales données dans la célèbre station. Ces articles panégyriques contiennent des opinions musicales un peu déconcertantes. Qu'on en juge par cet exemple :

« *Lohengrin*, l'opéra romantique du maître de Bayreuth, contient des pages d'une réelle beauté et d'une grande puissance.

« Wagner, en y apportant une note bien personnelle dans sa façon d'écrire, n'est nullement révolutionnaire.

« Le leit-motiv n'y règne pas en maître.

« Elle est avec *Tannhæuser* l'œuvre qui reste le plus accessible au public. *Wagner les a reniées*. C'est cependant à ces deux ouvrages qu'il doit sa popularité. »

Quelle reconnaissance ne devons-nous pas à une administration qui nous enseigne ainsi l'histoire de la musique !

*
* *

Un « Communiqué ».

Celui-ci est dû à Mozart le père et parut le 25 octobre 1764 dans la *Frankfurter Zeitung*. Son but est d'annoncer un concert que de-

vaient donner Wolfgang-Amédée et sa sœur aînée. En voici la traduction : « Ma fille, qui a douze ans, et mon fils, qui en a sept, exécuteront les concertos des plus grands maîtres sur un clavecin avec ou sans queue ; mon fils jouera aussi un concerto de violon. Mon fils couvrira avec un drap les touches du clavier et jouera sur celui-ci comme s'il était découvert. De près, de loin, il reconnaîtra n'importe quel son ou quel accord donné sur un clavier, sur une cloche ou sur quelque autre instrument que ce soit. En dernier lieu, il improvisera autant qu'on le désirera, au choix, sur l'orgue ou sur le clavecin, dans toutes les tonalités, même les plus difficiles. Et ses exécutions sur l'orgue sont tout autres que sur le clavecin. »

*
* *

Je cueille dans *Comœdia* du 21 juillet quelques excellentes prescriptions d'hygiène à l'usage des personnes qui prétendent avoir de la voix... ou qui en ont une (ceci est plus rare, chacun le sait) :

Une jeune Américaine de quelque talent, cantatrice à ses moments perdus, est allée voir récemment Mme Adelina Patti et lui a posé cette délicate question :

« Voulez-vous être assez bonne pour me donner quelques conseils d'hygiène vocale ?

— N'abusez pas de vêtements chauds et endurcissez votre corps contre les intempéries. »

Telle a été la première recommandation de l'illustre et célèbre cantatrice. Elle *développa* ensuite en ces termes :

« J'ai conservé ma voix grâce à des précautions minutieuses et incessantes ; mais j'ai toujours pris grand soin de ne pas me laisser surprendre par les changements de température. On a écrit une quantité de sottises sur la peur exagérée que j'avais des rhumes et des bronchites. Rien de moins exact, ou du moins si je redoute le froid, je ne le montre pas. Je m'exerce, au contraire, à supporter, sans en souffrir, l'ardeur du soleil ou la glace hivernale. L'hiver, j'évite de faire trop de feu dans mes appartements, je passe au moins deux heures par jour à l'air libre, quel que soit le temps, je me promène à pied et en voiture découverte.

« N'ayez pas cette terreur du grand air qui rend les artistes si ridicules. Évitez les fourrures où disparaissent certaines canta-

trices. Toutes les fois que j'ai mis, en hiver, un voile devant ma bouche pour ma promenade habituelle, je suis rentrée avec... un rhume... Ah ! par exemple, évitez autant que possible de sortir à la tombée de la nuit. C'est le moment où le loup sort du bois et où les... chats descendent dans la gorge... »

VIVANT-DENON.





VICHY

Le théâtre du Casino vient de donner avec un gros succès la première d'un ballet inédit, *le Cabrettaïre*, qui mérite de retenir l'attention, parce que cette œuvre implique des indications intéressantes sur le genre lui-même.

Les livrets de ballet sont trop souvent affabulés de façon exagérément conventionnelle. Leur fantaisie ne se relève d'aucune note d'art. Tel n'est pas le cas du *Cabrettaïre*, qui doit sa saveur très particulière à l'inspiration légendaire dont il dérive directement.

Cabrettaïre est un mot de patois auvergnat qui sert à désigner un musetteur ; et le musetteur, virtuose montagnard dont l'instrument primitif sait exprimer la mélancolie d'un site et rythmer l'allégresse des fêtes paysannes, est un personnage authentiquement pratique.

Notre « Cabrettaïre » se nomme Pierronnel ; on le reçoit avec empressement quand il arrive, un soir de moisson, la veille d'une fête. Mais Pierronnel s'endort, et pendant son sommeil, les fées d'Auvergne viennent lui voler l'embouchure de sa musette. Elles ne se contentent pas de rendre son instrument muet : elles entreprennent de séduire le malheureux Cabrettaïre. L'une d'elles, la fée des blés, y parvient si bien que Pierronnel est affolé d'amour. Il implore un baiser, mais le baiser de la fée tue celui à qui elle l'accorde.

Telle est la légende : tel est le livret qui a le bon esprit de ne le point altérer.

Si un compositeur était bien qualifié pour mettre en musique cette jolie légende auvergnate, c'était bien M. Versepuy, à qui l'on doit la transcription et l'harmonisation de tant de mélodies populaires d'Auvergne.

M. Versepuy a voulu que sa partition présentât symphoniquement les airs populaires de son pays, et cette tâche, il l'a accomplie avec autant de talent que de conscience artistique.

La bourrée et ses dérivés sont amenés et par l'action scénique et par la ligne même de la partition.

On pense bien, en effet, que le compositeur ne s'est pas astreint à n'utiliser que des airs populaires. Il leur a demandé la couleur locale, la poésie agreste, l'archaïsme ; mais tels ces maîtres décorateurs qui font un panneau d'art pour encadrer un médaillon antique, il a enve-

loppé ces mélodies montagnardes d'une polyphonie originale. Cela, sans parler de telles scènes traitées en drame lyrique, avec un constant souci de l'exactitude d'expression.

La chorégraphie du *Cabrettaïre* est l'œuvre de M. Soyer de Tondeur, l'excellent maître de ballet qui a su remarquablement coordonner les pas classiques et les danses populaires.

C'est lui également qui tenait le rôle de Pierronnel, le musetteur, rôle qui exige à la fois des qualités de mime et une virtuosité de danseur.

La fée des blés avait pour interprète Mlle Ducy Maire, une première danseuse étourdissante de brio.

Mlles Sosso et Carrica, deux autres fées, firent montre de grâce et de talent.

L'ensemble du ballet était, du reste, d'une excellente tenue quant à la correction des figures et des pas.

Le public a beaucoup applaudi et l'œuvre qui plaît par son originalité poétique, pittoresque et musicale, et l'interprétation, grâce à laquelle on a pu apprécier l'ouvrage dans une ambiance artistique digne de l'intérêt qu'il présente à tous les points de vue. Il convient, pour cela, de féliciter M. Saugey.

L'orchestre, sous la direction nuancée de M. Rachet, a rendu supérieurement la partition de M. Versepuy.

RINALDO.



L'ORPHÉON MUNICIPAL DE LA VILLE DE PARIS

Ce groupement de professeurs et d'élèves des cours d'adultes et des écoles communales, en tout neuf cents exécutants, a donné le 6 juillet dernier son concert annuel, sous la direction de son inspecteur général et chef réel, M. Auguste Chapuis, l'éminent professeur et compositeur. Malgré un temps exécrable, l'énorme salle du Trocadéro était bondée, du côté du public comme sur l'estrade, et le succès a été superbe. Par un entraînement logique, une émulation intelligente, une sorte de véritable enthousiasme évoqué et manifeste chez tous ces groupes chorals, depuis les enfants (ces enfants aux rythmes imperturbables qui nous ont ravis naguère dans *La Croisade des enfants*) jusqu'aux hommes et aux femmes dans la pleine maturité de leur voix, M. Chapuis arrive à des ensembles d'une unité et d'une précision vraiment étonnantes.

Le programme comportait, exprès, un peu de tous les genres d'orphéon : ensembles à l'unisson (l'*Hymne à la nature* de Beethoven) ; chœurs à toutes voix sans accompagnement (l'*Hymne à la musique* de M. Chapuis, d'un tour très remarquable, mais complexe et de grande

difficulté ainsi ; *Chant de l'alouette* de Mendelssohn, beaucoup plus simple) ; chœurs à toutes voix avec orchestre (l'*Hymne triomphal* de Lenepveu) ; chœurs à quatre voix mixtes (de Schumann ou Moniuskzo) ; chœurs pour voix de femmes (*Les Esprits* de B. Godard, qui furent bissés et donnèrent l'occasion d'une ovation à M. Chapuis) ; chœurs d'hommes (*La Chanson d'ancêtre* de Saint-Saëns, avec M. Déteneuille pour le solo) ; enfin chœurs d'enfants, petites « symphonies vocales », menuet, tambourin, ronde, *solfiés* avec une légèreté rapide, par les filles, les garçons, puis tous ensemble, et qui font autant d'honneur à la direction de M. Chapuis qu'à son mérite de compositeur.

Nous reparlerons de cette œuvre à tous points de vue si intéressante.

G. M.



TOURNÉE DOIRE ET RABANI

MM. Doire et Rabani entreprennent en ce moment une grande tournée artistique en Allemagne, avec le concours de Mmes Litvinne et Trouhanova, et d'un orchestre composé de premiers prix du Conservatoire. Ils nous ont donné à Paris la répétition générale de leur premier concert, qui a été fort réussie. Souhaitons bonne chance à ces voyageurs intrépides.

J. E.



MONTPELLIER. — NIMES

Une très remarquable manifestation artistique, probablement unique en son genre, vient d'avoir lieu dans le Midi. Deux sociétés amies, la Schola de Montpellier et la Chambre musicale de Nîmes, se sont entendues pour appeler le quatuor belge Zimmer, qui a exécuté dans ces deux villes la série complète des quatuors de Beethoven. Le véritable inspirateur de cette manifestation fut le maître Ch. Bordes, dont le premier appel reçut un accueil enthousiaste de la part des administrateurs intelligents et éclairés de la Chambre musicale. De nombreux amateurs s'empressèrent de se grouper autour des courageux organisateurs et, par leur dévouement à l'art, permirent la réussite d'une entreprise qui paraissait irréalisable dans de modestes villes de province.

Le succès a été inespéré et est dû, non seulement à la beauté des œuvres exécutées, mais aussi aux qualités tout à fait rares des exécutants.

MM. Albert Zimmer, G. Ryken, L. Baroen et F. Doehard constituent

un quatuor fort homogène, bien équilibré, précis, clair, plein d'entrain et de feu, sobre d'effets. Ce sont des artistes modestes, convaincus et solides, dont l'unique but est d'exprimer la pensée contenue dans les œuvres qu'ils interprètent. Aucune recherche de l'effet extérieur et superficiel, le fini très remarquable des détails, beaucoup de netteté et de variété, une grande intensité d'expression : voilà ce qui a étonné et soulevé l'enthousiasme des auditeurs nîmois et montpelliérins. Une soirée a été particulièrement remarquable : c'est celle dans laquelle on a entendu à Nîmes successivement les quatuors VI, VII et XV; ce jour-là le quatuor Zimmer a atteint à la beauté des plus grandes exécutions.

Il est à souhaiter que l'exemple donné par Nîmes et Montpellier soit suivi. Ch. Bordes a parfaitement traduit les sentiments des amateurs de ces deux villes en écrivant dans l'argument placé en tête du programme : « C'est une belle leçon de décentralisation artistique que nous donnons à la province française et dont nous avons tout lieu d'être fiers. »



NANCY

La saison musicale à l'Exposition de Nancy bat son plein. On ne peut nier que, sous le rapport des jouissances réservées à l'oreille, les visiteurs qui, chaque jour par milliers, pénètrent à l'Exposition, n'ont que l'embarras du choix.

Ne cherchent-ils, ces visiteurs, qu'à se délasser sans vouloir se donner la peine de démêler les abstractions de la musique moderne? sans désirer entr'apercevoir « l'état d'âme qui précède la pensée » et que rêvait Wagner? Là, tout près, dans un élégant kiosque où philharmoniques, orphéons et musiques militaires se succèdent presque sans interruption, voilà de quoi les satisfaire; des valses de Strauss alternent avec les musiquettes d'Audran et de Méhul. Plus tard, c'est l'orchestre de M. Allô qui, délicieusement, exécute les partitions, plus tarabiscotées, de Rossini ou de Verdi.

Dire que les abords du kiosque sont toujours débordants d'auditeurs est superflu. Le nombre de ceux qu'attirent encore les beaux « airs » qui bercèrent leur enfance ne semble pas avoir beaucoup diminué, malgré les efforts faits en vue de les amener à nos conceptions nouvelles en matière musicale.

Plus loin, à l'exèdre, l'orchestre de M. Pollain retient des centaines d'auditeurs. De l'exèdre, je ne dirai pas grand'chose, sinon qu'elle est sonore, très sonore même. Souvent, dans les *forte*, les cuivres et la batterie dominent aux dépens des cordes et des bois, et l'ensemble, de ce fait, n'a pas toujours l'unité qu'il faudrait. D'autre part, les sons parviennent à

l'oreille avec une amplitude considérable, comme s'ils émanaient d'un gigantesque résonateur. Résonateur ? l'exèdre n'est, à vrai dire, que cela, puisqu'elle épouse — en grand — la forme de cet instrument et qu'elle en rend tous les effets.

N'allez pas croire, au moins, que j'essaie de la discréditer dans l'esprit des lecteurs qui ont bien voulu consentir à me suivre. N'allez pas croire, surtout, si vous venez visiter notre très intéressante exposition, qu'il ne faille pas vous y arrêter. Au contraire. La nouveauté de l'installation et son originalité sont tellement curieuses qu'elles ne peuvent manquer de frapper l'attention de tous ceux qui, de près ou de loin, s'occupent de musique et d'organisations de concerts. Mais l'auditeur agira sagement s'il prend la précaution de s'installer à une distance plus grande des exécutants que celle qu'il eût choisie dans une salle quelconque. Cette précaution prise, il jouira alors de tous les avantages de cette dernière sans éprouver les inconvénients : musique en plein air, acoustique parfaite, ensemble bien fondu, délicatesse et perceptibilité des moindres nuances, voilà, n'est-il pas vrai, plus qu'il n'en faut pour le captiver et l'engager à revenir. Les visiteurs de l'exposition le comprirent dès le premier jour, qui vinrent applaudir, entre autres œuvres jouées, et l'Ouverture de *Phèdre*, et la *Nuit à Lisbonne*. M. Pollain dirigeait en public pour la première fois. Les applaudissements que, journellement, lui et son orchestre recueillent, sont une preuve du plaisir éprouvé par le public à l'audition d'œuvres conduites avec une si habile autorité.

Mais ce n'est pas tout. A côté des concerts très suivis dont je viens de parler, ont lieu, deux fois la semaine (mercredi et vendredi), à la salle des Fêtes de l'Exposition, d'autres concerts, classiques parfois, et dirigés par M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy. M. Ropartz n'a guère, ce me semble, besoin d'être présenté. Chacun sait que, grâce à lui, nous avons tous les ans à Nancy une saison musicale des plus intéressantes. Ce que M. Ropartz a fait pour ses auditions du Conservatoire, il le fait aujourd'hui pour celles de l'Exposition. Initier le public aux beautés musicales anciennes et modernes, tel est le but qu'il a toujours poursuivi et réalisé. La Direction de l'Exposition a donc vraiment été bien inspirée en lui demandant de s'occuper des concerts classiques. Elle ne pouvait mieux choisir.

La salle où ils se donnent est un carré long qui rend ce qu'on en peut attendre. A la tribune, la maison Cavaillé-Coll a monté, gracieusement, un petit orgue expressif à un clavier et pédalier. Neuf jeux le composent. Quelques accords essayés, une fois la mise au point terminée, m'ont permis de constater qu'il est très puissant, en dépit de son petit volume. Dès qu'une pièce avec orgue sera inscrite au programme, nous pourrons juger, en connaissance de cause, des ressources que peut offrir l'instrument.

Quant à l'orchestre, composé d'excellents éléments, il est intéressant à plus d'un titre : équilibre des sonorités, cohésion parfaite, nuances bien observées, telles sont ses principales qualités. De plus, les chefs de pupitre jouent toujours bien « en dehors » les soli qui leur sont confiés. De tout cela on s'est aperçu à l'audition de la Symphonie de Franck, du *Roi d'Ys*, de Lalo, des Suites de l'*Arlésienne*, et aussi, dans l'Ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz. Pareilles remarques furent faites par M. Gabriel Fauré qui, lors de son festival, vint lui-même le diriger.

A cette solennité, les auditeurs étaient foule. Comment, avec des mots, rendre le charme si personnel et si élégant de la musique de M. Fauré ? Parfois, cette musique, délicate comme une frêle plante venue en serre, semble mal à l'aise devant un nombreux public. Dirait-on pas qu'elle se retient ? qu'elle a, d'une jeune fille, les pudeurs et les timidités ? Le cadre qui doit lui convenir et qui lui convient admirablement, c'est l'intimité ; le luxe raffiné d'un aimable épicurien, par exemple, et un jour discret comme elle. Exécutée dans un pareil milieu peuplé d'objets rares, de bibelots précieux — car, au fond, n'est-elle pas, elle aussi, une collection de bibelots finement ciselés, tels que, dans son art, aurait pu en orfévrer un Pierre Germain ? — elle doit certainement produire chez l'auditeur une sensation pénétrante et douce.

Nous avons tous été ravis du programme élaboré par M. Fauré qui, à ses heures, est aussi un délicieux accompagnateur. Deux suites d'orchestre, celle de *Pelléas* et celle de *Shylock*, puis des mélodies, chantées avec beaucoup de sentiment par miss Eâton ; de jolies pièces pour orchestre : la *Pavane* et la *Sicilienne*, du chant, encore exécuté par Mlle Marthe René, avec accompagnement d'orchestre, la célèbre *Berceuse*, que le violon de M. Heck murmura exquisement, enfin l'*Impromptu pour harpe*, où la virtuosité impeccable de Mlle Bressler put se donner libre cours, c'était là le menu du festival auquel nous avions été conviés. Auteur et interprètes recueillirent d'amples moissons d'applaudissements.

Des festivals du même genre auront lieu prochainement à la salle des Fêtes de l'Exposition. On dit même que M. Colonne viendrait diriger l'*Enfance du Christ*. Nul doute que ces festivals soient aussi suivis que celui de M. Fauré. Je vous en parlerai la prochaine fois.

H. P.



STUTTGART

45e Festival de l'*Allgemeiner deutscher Musikverein*.

Les assemblées et festivals de cette méritante société de musiciens allemands groupant les partis les plus divers, offrent chaque année des manifestations artistiques, de valeur inégale sans doute, mais dont l'intérêt

est toujours très grand. Cette fois encore, sans avoir révélé rien de vraiment *remarquable* au point de vue des *œuvres* présentées, cette série de concerts et de spectacles, de conférences et même de réceptions diverses, mérite l'attention du monde musical et surtout la reconnaissance des jeunes musiciens qu'elle a fait connaître au grand public.

Le festival comprenait, au point de vue purement musical, 2 concerts de musique de chambre, un grand concert symphonique, une conférence de M. Jaques-Dalcroze avec démonstration de sa méthode par une dizaine de ses élèves de Genève, enfin trois représentations de pièces modernes à l'*Interim Theater*.

Il est évident que, sur plus d'une œuvre, il est impossible de porter un jugement définitif après une simple audition et malgré les notes analytiques ajoutées au programme pour la plupart d'entre elles. En général, elles accusent toutes une science consommée de l'harmonie, du contrepoint, de l'orchestration, et les jeunes auteurs semblent trouver plaisir à nouer et à dénouer les fils souvent trop nombreux de leur trame musicale ; ils se font volontiers *virtuoses-compositeurs* et oublient parfois que tout cela n'est rien sans le sentiment profond, l'inspiration. Je ne m'arrêterai guère à ces exercices sans réel intérêt pour l'avenir et même le présent de la musique allemande, et j'en viens directement aux œuvres qui méritent, par leur fond même, l'attention des lecteurs.

Parmi les pages de musique de chambre qui toutes aussi sont de facture plutôt compliquée, il faut citer comme œuvre sérieusement mûrie et pensée, le *Quintette* de M. *Hans Pfitzner* (op. 23), dont les thèmes ont une signification, une valeur propre, et que l'auteur a fortement individualisés ; cependant, pour merveilleux et habile que soit l'enchevêtrement de ces motifs dans un tissu harmonique souvent très complexe, il est évident aussi que cette individualisation à outrance nuit à l'unité et à la clarté de cette œuvre, qui reste néanmoins dans son ensemble hautement estimable. — Il y a peut-être aussi un peu de cet excès dans une composition vraiment personnelle de M. *Knud Harder*, un quatuor à cordes, op. 4 de ce très jeune musicien danois. Mais que cela est plein d'originalité et de promesses, dans les deux premières parties surtout, les plus développées au reste ! L'exposition de l'idée est toujours d'une clarté presque classique, et comme cette idée n'est jamais banale, l'intérêt et la sympathie sont immédiatement requis ; c'est ainsi que le début du second mouvement (*très lent*) fait réellement impression ; dans la suite cependant, les développements par trop polyphoniques font un peu oublier la pensée par les complications de la forme. Mais gageons que M. Harder, qui est une vraie nature de musicien, intelligent et travailleur, aura bien découvert à cette audition ce qu'il y a à corriger. Je ne crois pas trop m'avancer en lui prédisant un bel avenir.

Pour l'exécution de ces deux œuvres, très difficiles, le *Kammermusikverein*, de Munich, et le quatuor de Stuttgart (quatuor Wendling) ont droit

aux plus grands éloges. Dans le domaine de la *Sonate*, deux compositions très intéressantes sont à signaler : une sonate pour violon et piano (*si mineur*), de M. *Joseph Haas* (interpr. par MM. Carl Wendling et Max Pauer), et une « Sonate héroïque » pour piano, de *Waldemar von Bausznern*, admirablement jouée par M. Carl Friedberg.

A côté de ces pièces instrumentales, toute une série de lieder vient prendre place ; il me serait impossible de les citer tous ici ; mais il faut retenir les noms de quelques auteurs distingués en ce genre, où cependant peu d'originalité s'est manifestée. Le plus personnel de tous est incontestablement le compositeur suisse *Volkmar Andrae* ; après lui, son compatriote *Othmar Schoeck*, enfin M. *Conrad Ansorge*. L'interprétation confiée à Mes Leydhecker (alto), Schmitz-Schweicker (mezzo-sopr.) et M. Ludwig Hess (ténor) a été parfaite.

Au programme du concert symphonique, l'œuvre la plus importante était la grande symphonie en *si* mineur, op. 33, de M. *Fritz Volbach*. Elle est conçue suivant un large plan, s'affirme avec force, parfois même avec grandeur, et s'appuie sur une connaissance parfaite des ressources orchestrales. Le scherzo, qui est une page aux détails charmants, fut bissé d'enthousiasme ; le finale, suivant un bel adagio, a pour motif principal un *alleluia* grégorien. L'orgue se joint ici à l'orchestre ordinaire, ce qui ajoute à l'impression de majesté qui se dégage de cette symphonie. Toutefois, ce n'est pas une affirmation de personnalité transcendante, pas plus que la charmante *ouverture* pour une comédie de Shakespeare de M. *Paul Scheinpflug*, qui a bien d'autres mérites du reste, ni le *Chant des Apostats*, pour chœur d'hommes et orchestre, de M. *Rudolf Siegel* (texte de Gottfried Keller). Un *Epilogue symphonique* pour une tragédie (?) de M. *Bœhe* et le finale du drame mystique *Mahadéva*, de M. *Félix Gotthelf*, sont, sans doute, mis en œuvre par d'excellents techniciens ; mais c'est tout ce que je puis en dire. Comme dernier numéro de ce concert figurait l'*Hymne aux Artistes* de Franz Liszt, qui ne découragera certes pas nos jeunes compositeurs. M. Max Schillings a dirigé cette longue audition avec une ardeur, un enthousiasme, une science et une générosité qui font honneur à l'homme comme à l'artiste.

Sous la direction du même excellent chef eurent lieu les représentations de la *Princesse Brambilla*, de M. *Walter Braunfels*, et de *Misé Brun*, de M. *Pierre Maurice*. La troisième œuvre, jouée sous la direction de M. E. Band, était le drame mystique *Maja*, de M. A. *Vogl*, écrit il y a treize ans déjà et représenté pour la première fois l'an dernier à Stuttgart même. A vrai dire, musicalement, l'œuvre a de belles et émouvantes pages, au deuxième acte surtout ; mais au seul point de vue dramatique, on peut lui faire bien des reproches, surtout celui de se perdre en longues tirades philosophiques qui compromettent en grande partie le premier acte. Ce n'est pas le mouvement ni la progression qui manquent aux deux autres œuvres, malgré quelques longueurs, notamment dans le tou-

chant drame lyrique *Misé Brun*, du compositeur genevois Pierre Maurice. Ce n'est ni bien profond ni très caractéristique, mais cela a le parfum toujours agréable des choses simples, dites sans prétention. Le sujet, d'après le roman provençal de M^e Ch. Reybaud, est très dramatique et porte directement. L'auteur a su habilement se servir de chansons populaires de Provence qui ajoutent, par leur charme et leur vie, une note de couleur locale toujours bien fondue dans l'ensemble de la composition. Cela pourrait bien être une œuvre à succès en France, comme la *Bohème* de Puccini ; je la signale avec plaisir aux directeurs de théâtre. Voici enfin la *Princesse Brambilla*, du jeune musicien Walter Braunfels. Comme sujet ce n'est qu'une fantaisie de carnaval d'après un conte d'Hoffmann, et sa valeur est beaucoup plus dans la musique purement orchestrale et chorale que dans son essence dramatique. La verve et le coloris n'y manquent certes pas, et la science du compositeur n'est vraiment pas ordinaire. D'où vient cependant que cela ne laisse guère d'impression réelle et profonde ?

Il est à remarquer que pour les trois œuvres dramatiques représentées, les trois compositeurs ont chacun écrit le texte et la musique. L'orchestre et la troupe du théâtre de Stuttgart se sont remarquablement acquittés de leur tâche, souvent très difficile. Comme ensemble, unité, ce fut admirable ; personnellement, il faut citer surtout Mmes Anna Sutter, Senger-Bettaque et Schönberger ; MM. Goltz, Holm et Weil.

Il me reste encore à dire un mot de la séance *Jaques-Dalcroze*, et je ne puis mieux résumer mon impression que par ce simple qualificatif : admirable ! Il est évident que la démonstration par les élèves du maître dispense de tout commentaire, de tout exposé. Le sens rythmique et plastique, expressif aussi, est remarquablement éveillé et cultivé chez ces jeunes filles et ces enfants, et se manifeste de la manière la plus harmonieuse ; le fond de cette éducation est essentiellement *musical.*

Il est à souhaiter qu'une méthode aux résultats si décisifs et si féconds trouve une expansion générale et vienne rénover des éducations incomplètes, fausses ou empiriques, qui sont malheureusement encore trop répandues.

Comme complément aux manifestations artistiques de ces journées, il faut ajouter une réception des musiciens au château mauresque « Wilhelma » par le roi et la reine de Wurtemberg, que M. Richard Strauss a gracieusement remerciés au nom de tous ; une réception par la ville de Stuttgart en son beau Rathaus ; enfin une excursion à Marbach, la patrie de Schiller, avec visite collective à la maison natale et au musée du grand poète de Souabe.

Dans l'assemblée générale, M. Richard Strauss a été élu président d'honneur, M. Max Schillings, président, pour l'année nouvelle. Le prochain festival aura lieu en 1910, à *Zurich.*

Stuttgart, juin 1909. MAY DE RUDDER.

LA SOCIÉTÉ GLUCK

Une société de ce nom vient de se fonder à Leipzig, par les soins de mon excellent ami le Rechtsanwalt Dr. *Arend*, le gluckiste le plus passionné qui soit en ce monde. A ses côtés nous remarquons MM. A. Pruefer, Hugo Riemann, L. Frankenstein, etc.

La société a pour but de provoquer un mouvement d'intérêt éclairé en faveur de la remise au théâtre des œuvres du maître, et surtout en faveur de la compréhension du génie de Gluck. Il s'agirait de faire naître une agitation d'ordre pratique et esthétique dont Gluck serait le centre et l'oracle. Souhaitons bonne chance à ce nouveau groupement.

J. E.



CONCOURS DE CHANSONS MILITAIRES

Avant son départ du Ministère de la Guerre, M. Chéron a pris l'initiative d'un concours imprévu et tout à fait heureux. Voici le texte officiel de cette décision :

Décision du Sous-Secrétaire d'Etat.

« L'importance de la musique vocale dans l'armée n'est plus à démontrer. Elle réveille les énergies et stimule les enthousiasmes. Mais le plus souvent les soldats ne savent quoi chanter, faute d'éléments à cet égard. Il importe pourtant de ne pas oublier que le chant est un puissant moyen d'éducation morale.

« Le Sous-Secrétaire d'État décide donc la mise au concours d'un recueil de chansons militaires destinées soit aux troupes en marche, soit aux troupes en station.

« Ce recueil devra comprendre à la fois les vieilles chansons françaises et des chansons nouvelles d'un caractère patriotique.

« Le jury sera présidé par M. Gabriel Parès, chef de musique de la garde républicaine. Il comprendra des littérateurs et des musiciens.

« M. Parès soumettra au 1er Bureau une liste de musiciens, et le 1er Bureau la complétera par une liste de littérateurs. Cette double liste sera soumise le plus tôt possible au Sous-Secrétaire d'État. Aussitôt constitué, le jury réglera, pour être soumises au Sous-Secrétaire d'État et ensuite publiées, les conditions du concours.

« Paris, le 1er juillet 1909.

« *Le Sous-Secrétaire d'État*,

« Signé : HENRY CHÉRON. »

ÉCRITOIRES ET CLAVIERS

Mme Wanda Landowska et M. Joachim Nin ayant passé au rang d'écrivains, on annonce que Mme Marcelle Tinayre va entreprendre une tournée de concerts, et que M. Maurice Barrès nous initiera prochainement, en trente-deux séances, à l'*Histoire de la musique personnelle en Lorraine*.



BIBLIOGRAPHIE

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. Zweite Folge VII. Joh. Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17 Jahrhunderts... von Arthur Prüfer (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1908, VIII et 96 pp., 3 Mark).

M. Arthur Prüfer a déjà donné une bonne biographie de Schein. Il examine ici le *Venus Kränzlein* (1609), la *Musica boscareccia, oder Wald-Liederlein* (1621-1626-1628), diverses compositions de circonstance, les *Diletti pastorali* (1624) et le *Studenten-Schmaus*, « *einer löblichen Compagni de la Vino-biera praesentirt* » (1626). Il insiste sur le caractère national de ces œuvres de Schein et termine par une étude de la musique instrumentale de ce maître (danses et *canzoni* du *Venus-Kränzlein*, suites instrumentales du *Banchetto musicale*, 1617), où nous trouvons des observations fort instructives sur les formes, l'harmonie et l'instrumentation de ces pièces.

A. Pirro.

Edgar Istel. — *Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland.* (Collection : *Aus Natur und Geisteswelt.* Leipzig, Teubner, in-12, de 170 pp., 1 Mark 25.)

Il manquait un ouvrage d'ensemble sur le développement et la magnifique floraison du romantisme allemand dans le domaine de la musique. Cette lacune, le Dr E. Istel vient de la combler, et le petit livre qu'il publie dans la collection Teubner est gros de faits et d'idées. Assurément un sujet aussi vaste paraissait difficile à enfermer dans le cadre de la collection : *Aus Natur und Geisteswelt.* L'auteur a cependant triomphé de cette difficulté ; son travail constitue comme une synthèse, comme un raccourci du romantisme musical en Allemagne ; il en marque, avec une grande précision et un choix d'expressions très heureux, les tendances émancipatrices et les liens qui le rattachent au mouvement général des idées dans le premier tiers du XIXe siècle. Malgré sa condensation et l'abondante documentation qui s'y trouve comprimée, le livre de M. Istel est d'une lecture facile et attachante. On y trouvera une foule de détails biographiques et esthétiques sur Weber, Spohr, Marschner, Schubert, Lœwe, Mendelssohn et Schumann...

L. de la Laurencie.

J. Joachim Nin. — *Pour l'Art.* (In-12, s. i., 1909, Paris.)

Que ceux qui n'aimeront pas cet ouvrage gardent prudemment le silence ; toute parole serait l'aveu de leur misère d'esprit ; tout effort à le contredire les compromettrait justement.

Si celui-là qui a péché lui jette la première pierre, elle tombera dans cette eau sans en troubler le pur cristal, et si les pierres sont plus nombreuses, elles n'en feront que plus sonore, plus vivant et plus émouvant le chant de cette onde qui va porter aux âmes attentives l'écho de sa douceur tout ensemble et de sa puissance.

Que plutôt sur ce cristal clair se penchent ceux qui ont péché, tous ceux-là qui prévariquèrent et qui prostituèrent la robe des mages sur le tréteau des bateleurs.

Ils démêleront les plis mauvais de leurs hypocrites visages ; ils toucheront la juste mesure de leur triste cupidité et peut-être, dans le silence, sentant leur misère et leur honte, comme il est dit dans les Écritures, tout le poil de leur chair se hérissera.

Il faudra bien qu'ils s'y contemplent et y éprouvent leur laideur, et que nous leur tendions en tous lieux, comme un impitoyable miroir, ces pages nées de la ferveur.

Déjà ma parole est tardive et ne peut prétendre à l'annonciation : beaucoup d'esprits lurent *Pour l'Art* qui tout aussitôt s'y affectionnèrent avec une égale passion : vertu des mots de la conscience et sortilège de l'amour.

Que de leurs estrades dédaigneuses, ornées de frivoles oripeaux, des habiles sourient, il n'importe. Un homme a dit ici ce qu'il convenait de dire : il l'a dit avec la saine vigueur d'une indignation passionnée.

Il dénonce les histrions qui souillent le temple de l'art et surchargent injurieusement de leurs turpides inscriptions les pures colonnes des chefs-d'œuvre.

Il flétrit les « marchands du temple » qui vendent chaque jour leurs dieux et cette époque où les Iscariotes étalent sans vergogne le paiement de leurs trahisons.

Il récuse les témoignages de ceux qui, mauvais serviteurs des maîtres, ne sont que les laquais des foules et s'emploient à bassement flatter les inclinations les plus viles.

Il réclame l'élargissement des horizons de la musique, et de déchirer l'injuste voile qui cache encore tant d'œuvres belles : et sa ferveur ayant accru ses sujets, en exige aussi l'ordonnance.

Et la flamme enfin qui l'anime se courbe avec humilité sous le vent pur venu des cimes où nous devons aller prendre les commandements de nos pensées.

En moins de cent pages, l'aveu d'une âme qui rachète nos lassitudes et qui, au nom d'un art qu'elle sait propager, oppose aux vociférations de la « foire sur la place » une parole noble, ardente et résolue.

Que ceux qui aiment la musique, et souffrent de la voir souillée, viennent puiser à cette source. Nous reconnaîtrons à leur grimace ceux pour qui l'onde en est amère.

Avril 1909. G. JEAN-AUBRY.

OUVRAGES REÇUS

SAINT-SAENS C. — *Portraits et Souvenirs.* (Calmann-Lévy, 1909, in-12 de 330 pp., 3,50.)

BELLAIGUE C. — *Les Epoques de la musique,* t. I et II. (Delagrave, 1909, 2 vol. in-12, chacun 3,50.)

CART DE LAFONTAINE Henry. — *The King's Musick (1460-1700).* (London, Novello, 1909, in-4° de 522 pp.)

MAGNETTE Paul. — *Contribution à l'histoire de la Symphonie post-beethovénienne (1824-1909).* (Publié en autocopie, in-12.)

BAUX Emile. — *Notes et documents inédits sur l'Opéra-Comique.* (Fischbacher, 1909, in-8° de 46 pp., avec fac-similés.)

LICHTENBERGER Henri. — *Wagner.* (Collection des *Maîtres de la musique,* Alcan, 1909, in-12.)

VAN AERDE Raymond. — *Cyprien de Rore, sa vie et ses œuvres.* (Malines, A. Godenne, 1909, in-4° de 70 pp.)

BORD Gustave. — *Rosina Stoltz (1815-1903).* (H. Daragon, 1909, in-12, 3,50.)

CHILESOTTI Oscar. — *Biblioteca di rarità musicali. Partite di G. Frescobaldi.* (Ricordi, in-4° de musique.)

GASTOUÉ Amédée et LESABLAIS H. — *Jeanne d'Arc,* scénario avec musique, en trente tableaux d'après nature. (Maison de la Bonne Presse, 1909, in-4° obl. de 28 pp.)

ARTARIA F. et BOTSTIBER H. — *Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria.* (Vienne, Artaria, 1909, in-8° de 100 pp.)

ENGL J.-E. — *J. Haydns handschriftliches Tagebuch.* (Leipzig., Breitkopf, 1909, in-8° de 60 pp.)

SCHEUERLEER. — *Het Musiekleven in Neerderland.* (Lahaye, 2 vol. in-4° de 432 pp., Florins 22,50.)

EUTERPE. — *Collection of madrigals and other english vocal music of the 16th et 17th centuries. Edited by Kennedy Scott, published by the Oriana madrigal Society* vol. IX. (London, Breitkopf, 1909, in-4°.)

LINEF (Eugénie). — *The peasant songs of Great Russia. Published by the Imperial Academy of Science.* (Petersburg, 1909, in-4° de 150 pp., fr. 5.)

MITJANA (Rafael). — *L'orientalisme musical et la musique arabe.* (Stockholm, 1906, in-8°.)

— *En Bibliografisk Visit i Uppsala Universitets Biblioteks Musikavdelning.* (Stockholm, 1908, in-4°.)

— *Cincuenta y cuarto Canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala.* (Uppsala, 1909, in-12, 57 pp.)

Société Internationale de musique

SOMMAIRES DES PUBLICATIONS INTERNATIONALES

Sommaire du Bulletin de Mars 1909

Mitteilungen über den III. Kongress der Internationalem Musikgesellschaft in Wien.

Josef Lanners's Fort-leben im Volksliede, par Raimund Zoder (Wien).

A Schubert Song Analysed, par Donadl Francis Towey (London).

Notiz über den Nachlass Agonstino Steffani's im Propaganda-Archiv zu Rom, par Alfred Einstein (München).

Conférences sur la musique. — Notes. — Critiques de livres. — Critiques de musique. — Revue des journaux. — Catalogue de libraires. — Erwiderungen. — Communications de la Société Internationale de Musique.

Sommaire du Bulletin d'Avril 1909

M. Maurice Ravel, par M.-D. Calvocoressi (Paris).

Impressions of Strauss « Elektra », par Alfred Kalisch (Londres).

Johann Hermann Schein, Sämtliche Werke. Bd. 3, par Rudolf Schwartz (Leipzig).

Extraits du Bulletin français de la S. I. M. — Conférences sur la musique.

Notes. — Critiques de livres. — Revue des journaux. — Répliques. — Communications de la Société Internationale de Musique.

Sommaire du Bulletin de Mai 1909

Anträge auf Aenderungen der Satzungen der I. M. G.

Mitteilungen über die Haydn-Zentenarfeier und den III. Kongress der Internationalem Musikgesellschaft in Wien vom 25-29 mai 1909.

Friedrich Wilhelm Zachow als dramatischer Kantatenkomponist, par Alfred Heuss (Leipzig).

St. Cecilia as Musical Saint, par R. E. Brandt (Londres).

Zur Cembalofrage, par Karl Nef (Bâle).

Extrait du Bulletin français de la S. I. M. — Conférences sur la musique aux collèges en été 1909. — Conférences sur la musique. — Notes. — Critiques de livres. — Revue des journaux. — Catalogues de libraire. — Communications de la Société Internationale de Musique.

SOMMAIRE DU BULLETIN DE JUIN 1909

Hauptversammlung der I. M. G., Wien, den 29 mai 1909.
Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten, par Ludwig RIEMANN (Essen).
New Works in England (V).
The London « Worshipful Company of Musicians ».
Zur Cembalofrage, par Richard BUCHMAYER (Dresden).
Extraits du Bulletin français de la S. I. M. — Conférences sur la musique. — Notes. — Critiques de livres. — Critiques de musique. — Revue des journaux. — Communications de la Société Internationale de Musique.

SOMMAIRE DU BULLETIN DE JUILLET 1909

Resolutionen die auf dem III. Kongres der I. M. G. gefasst wurden.
Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der III. Kongress der I. M. G., par Alfred HEUSS (Leipzig).
The « Trojans » of Berlioz.
Vom Mainzer Musikfest, par Hermann ROTH (Leipzig).
Das Neunte Kammermusikfest in Bonn, par L. SCHEIBLER (Godesberg).
Sommaire du Bulletin Français de la S. I. M. — Notes. — Critiques de livres. — Revue des journaux. — Catalogue de librairies. — Communications de la Société Internationale de Musique.

SOMMAIRE DU RECUEIL D'AVRIL-JUIN 1909

JEAN MARNOLD. — *Les fondements naturels de la musique grecque antique.*
A. CHYBINSKI. — *Zur Geschichte des Taktschlagens in der Epoche des Mensuralmusik.*
K. NEF. — *Die Stadtpfeiferei in Basel (1385-1814).*
A. ARNHEIM. — *Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17 Jahrhundert.*
W. H. CUMMINGS. — *Dr. John Blow.*
W. PREIBISCH. — *Quellenstudien zu Mozart's « Entfuehrung ».*
W. ALTMANN. — *Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlass.*

SOMMAIRE DU RECUEIL DE JUILLET-SEPTEMBRE 1909

JOSEPH GREGOR. — *Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W. H. Wackenroder.*
KARL NEF. — *Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.*

W. H. Grattan Flood. — *The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI.*
Wilibald Nagel. — *Das Leben Christoph Graupner's.*
Hugo Leichtentritt. — *Zur Verzierungslehre.*
H. Waschke. — *Eine noch unbekannte Komposition J.-S. Bach's.*
Wilibald Nagel. — *Zu Nikolaus Erich.*



Le Gérant : Marcel Fredet.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DES

AMIS DE LA MUSIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Henry Roujon, de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

VICE-PRÉSIDENTS

M. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut.

M. Louis Barthou, député, ministre de la justice.

M. le Comte Gaston Chandon de Briailles.

M. Adolphe Brisson, homme de lettres.

TRÉSORIER

M. Léo Sachs.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. Gustave Bret.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. Ecorcheville, docteur ès lettres.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.

Mme la comtesse René de Béarn.

M. André Bénac, directeur général honoraire au ministère des finances.

M. Gustave Berly, banquier.

M. Léon Bourgeois, sénateur, ancien ministre.

M. Franz Custot.

Mme Michel Ephrussi.

M. Georges Gaiffe.

M. Fernand Halphen.

Mme la vicomtesse d'Harcourt.

M. Louis Havet, de l'Institut, professeur au Collège de France.

Mme la comtesse d'Haussonville.

Mme Daniel Hermann.

Mme Henry Hottinguer.

Mme Georges Kinen.

Mme la comtesse Paul de Pourtalès.

Mme Théodore Reinach.

M. Romain Rolland, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

M. Louis Schopfer.

Mme Séligmann-Lui.

Mme Ternaux-Compans.

M. Jean Weber, agrégé de l'Université.



Notre enquête sur l'enseignement musical

Des qualités que devraient réunir les chants scolaires. —
Lettre de M. Bourgault-Ducoudray.

Dans un précédent bulletin (1), nos lecteurs ont trouvé exposées, sous la plume particulièrement autorisée de M. Henry Fortis, les raisons principales qui empêchent, trop souvent, l'application du programme d'enseignement musical dans les écoles primaires.

Mais, en dehors des causes d'ordre général, combien de difficultés viennent mettre obstacle à la bonne volonté des maîtres et rendre leur tâche moins aisée encore et plus ingrate ! Causez avec des instituteurs intelligents et zélés : ils ne manqueront pas de déplorer notamment l'insuffisance du répertoire dont ils disposent. Et de fait, si, d'aventure, vous passez devant une école communale à l'heure de la leçon de musique, vous serez, à de rares exceptions près, à même de juger de la pauvreté littéraire, de la grossièreté musicale qui se révèlent dans les petits morceaux que chantent les enfants.

Il importe donc que la Société française des amis de la musique recherche les moyens d'étendre, de ce côté encore, son action bienfaisante. Désireux, comme toujours, de procéder avec méthode et de recueillir, sur chaque point de détail, l'avis des personnalités les mieux qualifiées, nous avons soumis la question à un musicien éminent, M. Bourgault-Ducoudray, dont nul n'ignore la haute

(1) Voir le numéro d'août-septembre 1909.

compétence ni la généreuse et toujours jeune activité. Voici l'intéressante lettre qu'il a bien voulu nous adresser :

Cher Monsieur Bret,

Vous me demandez de vous faire connaître mes idées sur les conditions que doivent réunir les « chants scolaires » pour remplir dignement leur but. Je le fais d'autant plus volontiers que la question de la réorganisation de l'enseignement musical dans les écoles est actuellement à l'ordre du jour.

Si les progrès de l'aviation doivent assurer à l'humanité la conquête de la navigation aérienne, le développement de l'instruction musicale, sans laquelle il ne peut y avoir dans un pays de manifestations chorales fréquentes et grandioses, doit servir puissamment la marche en avant des idées de liberté, de justice et de solidarité.

Il est passé le temps où la musique était considérée comme un « joujou » agréable, comme un passe-temps frivole, et ravalée au rang des distractions futiles par la dénomination trop peu relevée d' « art d'agrément ». Mettre tous les enfants de France en état de pouvoir communier avec l'âme des grands inspirés qui s'appellent Bach, Händel, Beethoven, ce serait un résultat plutôt utile au progrès de la culture morale et à la formation des caractères !

A mon avis, le rôle du « chant scolaire » est d'importance capitale. Sa mission n'est-elle pas de déposer dans l'âme des tout jeunes enfants les impressions premières qui doivent éveiller leur sens musical ? Il importe que ces impressions, tout en restant attrayantes et faciles, soient de nature à faire déjà vibrer dans ces sensibilités juvéniles une véritable « note d'art ». Que ces chants soient séduisants, amusants et naïfs... mais jamais vulgaires ! Même dans la chanson joyeuse de l'alouette s'envolant vers le ciel, il faut qu'on sente comme un « Sursum corda ». J'ai dit qu'une collection d'excellents chants scolaires devait produire les plus heureuses conséquences. N'ont-ils pas pour mission de faire aimer la musique ? Or c'est du plus ou moins de goût contracté pour la musique que dépend la somme d'efforts dont l'élève se sentira capable un jour.

De la forme poétique des chants scolaires.

Le texte d'un chant scolaire doit avoir une forme concise, claire, saisissante, capable de s'imprimer facilement dans la mémoire.

Il doit se rapprocher par certains côtés de ce genre de poésie instinctive et naïve qui caractérise les chants populaires.

La forme du couplet — ou forme « strophique » — paraît être la plus naturelle et la plus convenable, parce qu'elle implique la répétition du thème mélodique, ce qui doit faciliter l'effort de la mémoire.

Cette coupe a aussi l'avantage d'amener la répétition d'une phrase du texte poétique sous forme de « refrain » ; et l'on sait qu'un refrain heureux a fait la fortune de mainte chanson.

Pourtant il convient de n'imposer aucune entrave au poète. Toutes les formes peuvent être bonnes, quand elles sont franchement rythmiques et qu'elles émanent d'une inspiration sincère et élevée.

De la forme musicale des chants scolaires.

La mélodie d'un chant scolaire doit être à la fois coulante et distinguée, d'allure franche et spontanée, de contour simple et facile à retenir. Le rythme doit en être « trouvé », naturel, accentué, saisissant.

Avant tout, le rythme musical doit être déduit rigoureusement du rythme poétique : — ce qui impose au poète une sérieuse préoccupation de la conception « rythmique », conception d'ailleurs indispensable dans la facture de tous les vers « lyriques », c'est-à-dire destinés à la musique.

Non seulement le rythme créé par le musicien devra cadrer exactement avec le rythme des vers ; mais l'expression de la mélodie devra être en parfaite concordance avec le sens des paroles. Texte et musique, poésie et mélodie, doivent être en quelque sorte soudés par une étroite union, par une alliance indissoluble : comme si l'élément poétique et l'élément musical avaient jailli en même temps du même cerveau.

Presque toujours les chants scolaires seront écrits pour voix d'en-

fants. Rien n'empêche cependant d'en composer ou d'en arranger pour chœur « à toutes voix », en vue de la réunion possible des écoles primaires et des écoles normales, dans les grandes solennités.

Comment il faut faire chanter les enfants.

L'instituteur devra être très attentif à l'émission de la voix et à la respiration. La qualité du « son » provient de la manière dont il est émis : une voix mal posée se brise dans sa fleur. Quant à la respiration, elle a une importance capitale, non seulement au point de vue de l'expression musicale et littéraire, mais aussi au point de vue de la santé des élèves.

L'instituteur devra donc parfaitement connaître la nature de la voix et les rapports de la respiration avec l'hygiène. Il doit se montrer capable de diriger les voix sûrement et de bien les « poser ». Un excellent moyen d'assouplir l'organe de l'enfant, c'est de le faire « vocaliser ». Le maître habituera ses élèves à ne jamais « crier », à bien phraser, à bien articuler, à bien prononcer, à « bien dire », ce qui fait partie intégrante de toute bonne éducation. Par ce côté, l'étude de la musique se reliera intimement à celle de la « langue ». Dès leurs premiers pas dans la voie de la pratique musicale, les enfants débuteront donc par « faire de l'art », réduit bien entendu à son expression la plus simple : le chant à l'unisson.

Comment il faut apprendre les chants scolaires.

Un chant scolaire ne devra jamais être mis à l'étude sans que l'instituteur ait préparé l'esprit des élèves, en les entretenant du sujet qui l'a inspiré. Au moyen d'une explication préalable, il les prédisposera à bien comprendre, à bien sentir ce que le poète et le musicien se sont proposés d'exprimer : il devra créer chez ses jeunes disciples un « état d'âme » spécial qui leur fasse désirer, comme une faveur exquise, le plaisir de chanter la formule « idéale » d'un sentiment dont ils se sentiront d'avance pénétrés.

Si ces conditions sont bien remplies, rien n'égalera l'ardeur avec laquelle le chant sera exécuté. Ainsi le caractère enflammé de l'in-

terprétation ajoutera encore à la puissance d'émotion engendrée par la poésie et la musique.

Il serait grandement à désirer que tous les chants scolaires, ou tout au moins les chants « favoris », puissent être chantés spontanément et de mémoire, *sans la préoccupation toujours un peu prosaïque de la direction et du bagage technique.*

On atteindra aisément ce résultat le jour où un poète et un musicien, acceptant la haute mission d'initier l'enfant aux joies divines de l'art, s'inspireront à la fois de la noblesse des sentiments à exprimer et de la réceptivité particulière, propre à l'âme de l'enfant, pour créer des chants scolaires en parfaite conformité avec les aspirations du milieu auquel ils sont destinés.

Veuillez croire, cher Monsieur, à mes sentiments tout dévoués.

E.-A. Bourgault-Ducoudray.

(A suivre.)



NOS INFORMATIONS

Sous cette rubrique, nos amis trouveront désormais les nouvelles qui intéressent particulièrement l'organisation et l'activité de la Société. Nous les prions instamment de bien vouloir, à leur tour, nous communiquer les idées, les projets et les réflexions qui pourraient ici prendre place et que nous serions heureux d'accueillir.

Notre bulletin de juillet a porté à la connaissance de tous l'heureuse nouvelle, communiquée par M. Louis Barthou, notre éminent vice-président, et nous annonçant que le haut patronage du Président de la République nous était acquis. Depuis lors la liste de nos membres d'honneur a été constituée de la façon suivante: M. Dujardin-Beaumetz, *Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts*; M. Gabriel Fauré, *Directeur du Conservatoire;* M. Henri Marcel, *Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.*

*
* *

Dans sa réunion du 24 juin dernier, notre Conseil d'administration priait son président, M. Henry Roujon, de transmettre à M. le Vice-Recteur de l'Académie de Paris un vœu relatif à la nécessité d'introduire dans tous les lycées un enseignement musical effectif, et analogue à celui qui est adopté dans les établissements primaires. Nous avons la satisfaction d'apprendre que ce vœu va se trouver en partie réalisé. M. H. Roujon a reçu récemment une lettre de M. Liard, Vice-Recteur de l'Académie de Paris, l'informant qu'un projet dû à l'initiative heureuse de M. J. Combarieu, inspecteur d'académie, et comprenant des programmes précis ainsi que des instructions générales, venait d'être adopté. Le premier effort des Amis de la musique aura donc été fécond.

*
* *

D'autre part, M. Guy Ropartz, *le distingué Directeur du Conservatoire de Nancy, nous communique le résultat des discussions du Congrès des Instituteurs, tenu à Nancy cet été, et dans lequel la musique à l'école a été inscrite à l'ordre du jour. Nous reviendrons sur cette remarquable communication de M. Ropartz.*

Avantages réservés aux membres de la Société française des Amis de la Musique.

Les avantages que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° La Revue musicale S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique) est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° Sur la présentation de leur carte, les Amis *bénéficieront des réductions suivantes :*

Chez M. Max Eschig, 13, rue Laffite *: 10 0/0 sur l'abonnement ; 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets ;*

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg, *25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets.*

Chez M. Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, *10 0/0 sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, *10 0/0 sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

Chez M. Fischbacher et Cie, 33, rue de Seine, *10 0/0 sur les ouvrages de leur librairie.*

3° Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3.— La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.

Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.

Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 francs.

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.

La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.

Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.

Les dames peuvent faire partie de l'Association : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. Ecorcheville, secrétaire général, 22, rue Saint-Augustin, Paris.

N. B. — Les adhésions qui nous parviendront pendant ces trois derniers mois s'appliqueront à l'année 1910. Néanmoins ces nouveaux amis recevront immédiatement leur carte, ils bénéficieront du service du Bulletin mensuel et de tous les avantages réservés à nos membres.





LE PROFESSEUR HUGO RIEMANN

La musicologie vient de célébrer (1) le soixantième anniversaire d'un homme qui l'a soutenue courageusement et honorée de ses efforts depuis 40 ans. M. le professeur Hugo Riemann est un des représentants les plus en vue de l'érudition musicale allemande, et l'un de ceux qui ont le plus contribué à populariser nos études

Né en 1849 à Sondershausen, il parut s'orienter d'abord vers la poésie. Survint la guerre de 1870, et pendant cinq mois Riemann assiégea Paris en dirigeant au piano les répétitions de la musique de son régiment. Sa voie était trouvée. La musique l'emporta. Et, tout aussitôt, nous voyons Hugo Riemann s'attaquer aux problèmes les plus délicats de l'acoustique. Curieux à la fois de science et d'art, il se sent conduit par la nature et par la réflexion vers la théorie des sons. Là s'unissent en effet

(1) L'ouvrage offert à M. le professeur Riemann à l'occasion de ce jubilé comprend plus de quarante monographies, signées des meilleurs noms de la musicologie. Il restera par lui-même un monument de l'histoire musicale, un témoignage de ce que peut donner la science en 1909. La France est en bonne posture dans ces Mélanges. C'est, je crois, la première fois depuis longtemps qu'une sommité de l'Université musicale allemande réunit autour d'elle un grand nombre de nos compatriotes. Ce volume de 500 pages in-8° a été édité par les soins de MM. Max Hesse, auxquels le professeur Riemann a confié une grande partie de ses œuvres.

la vérité et la beauté, en une même spéculation de l'esprit, en une même illusion du sentiment.

Dès ses premiers livres, Riemann apparaît comme un *logicien* de la musique. Il démonte pièce par pièce tous les ressorts du langage musical. Il analyse méthodiquement le son, la notation, le rythme, l'harmonie et la mélodie, le phrasé, la syntaxe, la modulation... Effort gigantesque, dont témoignent des livres très ingénieux, très neufs, très discutés, et qui aboutit à la *Grosse Compositionslehre* de 1902.

Cet inlassable besoin d'organiser le connu et l'inconnu supposait un savoir immense, tout au moins par son étendue. Riemann parcourt tous les domaines de la musicologie. Rien ne lui demeure étranger. C'est un spécialiste universel. Par goût et par nécessité, son esprit est *encyclopédique*. Ainsi s'expliquent certains côtés de sa production, je veux dire, le fameux *Lexikon*, et ses différents *Handbucher*, sur l'opéra, sur la doctrine musicale, sur l'histoire elle-même. Mêmes tendances aussi dans ses Manuels, ces *Katechismen* répandus aujourd'hui dans le monde entier.

L'ensemble de cette production formidable peut se représenter ainsi : 58 volumes, 209 articles de revue, 73 rééditions de musique ancienne, 68 compositions originales. En tout 400 « *opera* », d'un catalogue qui inspire l'admiration.

Le nom de Riemann restera attaché à la découverte de certains problèmes historiques : les origines de la symphonie et de l'école Mannheim ; — le style accompagné et la musique florentine en 1300 ; — la paléographie byzantine ; — le principe de la carrure dans la rythmique grégorienne.

Comme théoricien, M. Riemann aura la très grande gloire d'avoir mis en valeur l'idée du *Dualisme harmonique* et d'en avoir tiré le chiffrage ingénieux que tout le monde connaît (1). Cette opposition des séries supérieures et inférieures, qui repose sur une symétrie tout idéale, et non pas sur une réalité physique (ainsi que le crut jadis le bouillant Marnold), est un instrument

(1) Tout le monde est peut-être un euphémisme. Je ne sais trop si notre Conservatoire se soucie beaucoup de Riemann. Je crois que le chiffrage en est encore, dans cet établissement, au point où l'ont laissé les Italiens du XVIIe siècle.

parfait de classement des accords, un moyen infiniment précieux d'investigation dans le domaine de l'harmonie. On dira ce qu'on voudra, on n'empêchera pas la musique d'être, avant tout, un phénomène psychologique, dont l'esprit a le droit d'analyser les données par des procédés logiques Or la logique est ici d'une rigoureuse application, elle réduit l'infinie morphologie des accords à quelques formes essentielles (T. D. S.), représentants autorisés de l'harmonie classique. On peut concevoir d'autres méthodes d'analyse, on n'en trouvera pas de plus commode et de plus simple.

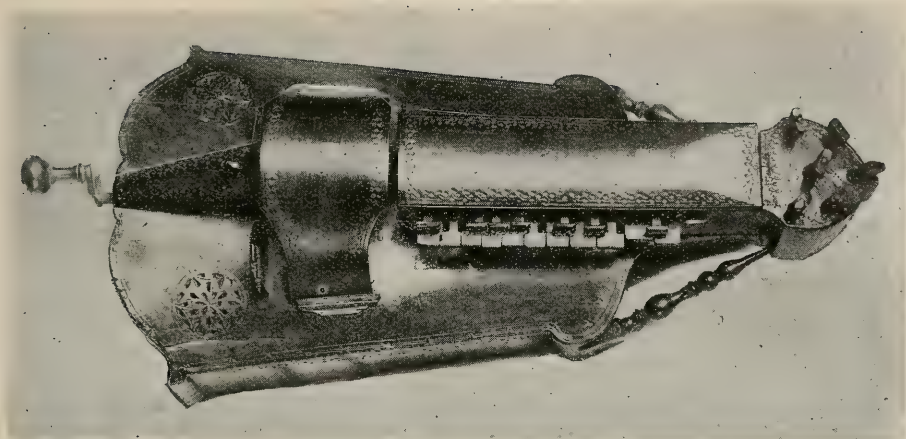
Et que dire du maître affable et affectueux que j'ai connu à Leipzig en M. le professeur Riemann ? J'avoue, à ma honte, que je me suis montré un élève bien irrégulier en ces belles salles de l'Université, et même en ces soirées instructives du *Collegium Musicum !* Qu'on n'accuse point quelques *Bierabend* facétieux, suivis du traditionnel *Kater*, mais bien au contraire l'œuvre de la musicologie allemande, et celle de M. Riemann lui-même. Lorsqu'il faut en deux ans s'initier à ces méthodes si nouvelles pour nous Français, et absorber coup sur coup le flot de ces ouvrages innombrables, de ces nourritures abondantes qui ne tiennent généralement pas compte de l'estomac du lecteur, comment conserver l'assiduité d'un étudiant normal, qui a l'éternité devant lui !

Nietzsche écrivait un jour, en visant M. Riemann : « Le wagnérisme fera jaillir de la vieille scolastique toute une éclosion de science appropriée. » Oui, certes, l'activité d'un maître tel que Hugo Riemann correspond, dans l'histoire, à une véritable nécessité de l'esprit humain. Après les grandes crises du sentiment musical, l'âme se ressaisit. Elle fait le tour et l'inventaire de ses conquêtes, elle régularise sa situation, elle légifère et systématise. Et cependant, l'exégèse riemannienne (son auteur me pardonnera d'en parler aussi librement) procède non pas du wagnérisme lui-même, mais bien plutôt de ce grand *Sturm und Drang* qui s'annonce déjà chez Haydn et qui s'achève dans des romantiques. De même que la grande polyphonie italo-flamande a trouvé son commentateur en Zarlido, de même que l'opéra harmonique a été codifié par Rameau, de même la symphonie allemande classique nous vaut

aujourd'hui Hugo Riemann. On s'est étonné de la réserve du maître à l'égard de la jeune école et de Wagner lui-même. Quoi de plus logique au contraire, quoi de plus humain ! La doctrine n'est-elle pas la résultante des expériences de la pratique ? Or, l'expérience du wagnérisme commence à peine à porter ses fruits. Le grand élan de l'âme allemande, avant d'avoir gagné le drame lyrique, avait soulevé la musique elle-même. Cette révolution, achevée vers 1850, a créé un nouvel état de fait dans la musique occidentale. Grâce à M. le professeur Riemann, cet état de fait est devenu un état de droit.

J. ÉCORCHEVILLE.





NOTICE HISTORIQUE SUR LA VIELLE

La musique et le jeu de la Vielle

Le goût de la vielle, au XVIIIe siècle, est né, à l'improviste, d'un caprice de la mode. Il a donc fallu, au début, un genre de musique assez facile pour contenter les virtuoses inexpérimentés : des petits airs, comme disait le duc de Luynes en parlant du répertoire de la reine. C'est à cet ordre de compositions qu'appartiennent les huit *Recueils de Vaudevilles, Menuets, Contre-Danses et autres airs choisis pour la Musette qui conviennent aux vielles, flûtes, etc.*, par Esprit-François Chedeville l'aîné (1732). Il faut noter que la plupart des pièces destinées à la vielle sont aussi désignées pour être jouées par la musette. Les deux instruments avaient le même registre, sauf que la musette pouvait donner le *fa dièse* grave au moyen de sa première clé ; ils possédaient des bourdons identiques, et le genre pastoral ou rustique leur convenait indistinctement.

Ces huit recueils de Chedeville contiennent donc des petits morceaux très faciles, des rondeaux, des chansons connues, et peuvent être exécutés avec l'aide d'une seconde vielle. Le 7e offre cependant quelques pièces d'une exécution plus ardue : *la Sauterelle*, *la Difficile*, *le Tapage*, *la Chaconne*. Quant au 8e, il est






Cliché Berthaud frères, Paris.

Vielleurs modernes.



Photographie de B. Ferrand, à Bourg.

Vielleur bressan.

consacré à des noëls entièrement. Il est probable que Chedeville était d'humeur peu casanière. Au 1[er] recueil, il loge rue des Bourdonnais ; au 6[e], il demeure rue de l'Arbre-Sec ; au 7[e], il habite rue Saint-Honoré. Enfin, il meurt rue de Bellefond. On trouve dans son ouvrage quelques transcriptions de pièces de clavecin, entre autres *les Bergeries* de Couperin. Nicolas Chedeville, frère cadet de Philippe, écrit dans la même note les *Impromptus de Fontainebleau*, dédiés à M[me] Victoire de France, les *Amusements champêtres*, les *Deffis ou l'étude amusante*, etc., etc.

Corette, dont j'analyserai plus loin la méthode, introduit la vielle dans des petits ensembles où elle fait sa partie avec la flûte, la hautbois, la musette, le pardessus et la basse de viole. Les titres sont à retenir : *Ma mie Margot, la Tante Tourlourette, la Béquille du Père Barnaba*, etc., etc... Quant au concerto pour vielle, deux violons et basse, c'est certainement ce que Corette a écrit de mieux en ce genre. Il y a de la suite dans les développements, de la recherche dans l'harmonie, et l'andante, accompagné seulement par les deux violons, est de l'effet le plus gracieux.

Les *Loisirs du Bercail* de Boismortier et les *Suites* de Baptiste Anet entrent dans la catégorie des compositions de Chedeville. Mais avec Michon, Dupuit et Buterne, nous abordons un genre de musique plus relevé. La première œuvre de Michon est intitulée *Divertissements champêtres*, et dédiée au marquis de Castelnau. On y rencontre de jolies pièces, d'une difficulté déjà sérieuse. Des musettes en rondeaux bien tournées dont une est étiquetée : *la Le Rebours*, du nom d'un Conseiller au Parlement à qui l'auteur dédiera son 2[e] œuvre, et un divertissement pour vielle et musette concertant, dont certains numéros font de l'effet et sont très proprement harmonisés. Le second recueil a pour titre *Amusements de Chambre*, et le premier morceau est surmonté de ce *nota* que Weckerlin a relevé dans son *Musiciana* : « L'on nora-la bonter de jouer tous sais air sur la première liggne atendus que le grèveur sais tromper (1). »

(1) On lit bien dans la *Fête de Cléopâtre* de Chedeville cadet cet avis prémonitoire : « L'on observera que les deux chalumeaux sois biens dacord ensemble pour que les deux partye touche plus agréablement l'oreille. » Cela prouve que les maîtres de la vielle étaient plus ferrés sur la musique que sur l'orthographe.

La méthode de Dupuit est suivie de six sonates très difficiles. Il est vrai qu'elles sont destinées indifféremment à la vielle et au clavecin. La basse, chiffrée, est une vraie partie de violoncelle concertant.

Quant à Buterne, c'est incontestablement l'auteur le mieux doué qui ait écrit pour l'instrument. Son cachier de six sonates est spécialement dédié aux viellistes. Dans la préface, l'auteur, fils d'un capitoul de Toulouse qui fut le maître de clavecin de la duchesse de Bourgogne, mère de Louis XV, annonce que la musique n'a jusqu'alors amusé que ses loisirs, mais qu'à l'avenir elle va faire ses occupations (1).

Les six sonates de Buterne (trois avec la basse, trois autres avec une seconde vielle) sont tout à fait remarquables ; je les ai jouées toujours avec succès, et il n'y a rien, dans le répertoire de la vielle, qui puisse leur être comparé. A défaut de vielle, jouées par un hautbois, elles paraîtront charmantes.

Il faut aussi mentionner les pièces de Daniel Braun, dont un certain nombre valent la peine d'être entendues, et une œuvre de Le Menu de Saint-Philibert, *la Vielle*, *cantatille* (2).

Encore une fois, la musique composée pour la musette sert également à la vielle. Les nombreuses fantaisies des frères Chedeville étaient donc indistinctement achetées, travaillées, exécutées

(1) La dédicace est amusante : « Bien des circonstances se sont réunies « pour altérer la tranquillité de ma vie ; mais je cesse de m'en plaindre puis- « que les arts peuvent m'en dédomager. La musique, qui fait les délices de « tant d'honnêtes gens, va faire aujourd'hui mon occupation. Les amusements « laissent toujours quelque vuide ; la vie occupée, au contraire, paraît tou- « jours trop courte. Eh ! quoi de plus doux que de ne pas connaître l'ennui. « Tous les hommes tendent au bonheur ; je suis un peu plus homme que bien « d'autres. Une occupation qui me plaît doit rendre tous mes moments agréa- « bles, ils seront heureux, si je réussis. »

(2) Tous les virtuoses de la vielle étaient en même temps professeurs et compositeurs. Il sera peut-être intéressant de connaître leurs noms, et quand il se peut, leur adresse :

Michel Corette, rue de la Chanverrerie (ci-devant rue des Prouvaires).

Bovin, rue Saint-Louis.

Bâton le cadet, rue du Chevalier du Guet (ci-devant rue des Orfèvres).

Nicolas Chedeville, rue de Bellefond.

Colin, *Charpentier*, *Ravet*, *Troussevache*, *Belleville*, *Joubert* (fils du facteur), rue Saint-Jacques.

Mlle Joubert, âgée de quinze ans, enseigne la vielle par la musique ou autrement (apparemment *par routine*, car il n'y avait pas de tablature pour l'instru-

par les amateurs de l'instrument à sac, et par les adeptes de l'instrument à roue. La musique est généralement écrite sur clef de *sol* première ligne ; la basse est chiffrée assez pauvrement, étant donné que le ton d'*ut* est habituel, avec quelques timides modulations dans le ton de *sol*.

Je connais quatre méthodes françaises traitant de la vielle : l'une anonyme, l'autre de Bouin, puis celle de Dupuit et enfin celle de Corette.

En 1732, J.-B.-Ch. Ballard publia des *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants avec des instructions pour toucher et pour entretenir cet instrument* (1).

C'est un manuel assez réduit, et où l'on sent bien l'esprit de parcimonie des Ballard. Les auteurs n'y paraissent pas.

Tout autre est la VIELLEUSE HABILE, ou *Nouvelle méthode courte, très facile et très sûre pour apprendre à jouer de la vielle*, par M. Bouin, maître de vielle (2). Elle doit être environ de 1740, et commence par l'étalage de ces notions générales de solfège dont les amateurs d'alors ne pouvaient se passer. Vingt grandes pages in-folio sont consacrées à la *Théorie et pratique de la musique ins-*

ment) et possède seule une nouvelle méthode de tours de roue qui rend la vielle plus douce, et fait huit croches au second et troisième temps.

Danguy, rue Bourlabbé.

Charpentier, rue Saint-Martin.

Chedeville le cadet, rue Coquillière, puis rue des Bourdonnois.

Bap. Dupuit, rue Saint-Denis.

Michon, rue de Bussy.

Buterne, rue de la Harpe.

(1) Bib. Nat. Vm 8 — v 3. — On lit à la fin l'amusante postface, A MA COMÈRE : *Madame, depuis que ma comère a quitté sa quenouille, qu'elle a abandonné le goût d'une lecture amusante, qu'enfin elle a scu dérober à ses comperes l'empressement d'une conversation remplie de vivacité et d'esprit ; depuis, dis-je, qu'elle a considéré la viele comme un instrument capable d'occuper sa délicatesse, il n'est pas étonnant qu'à son exemple les clair-voyants courent sus aux pauvres aveugles pour leur envahir (sic) un bien qui leur était propre, et qui leur appartenait sans aucuns concurrents. Cependant ce nouveau bien, cultivé par l'envie de plaire, s'est enrichi de perles et de chants séduisants, qui ont fait naître les pièces et les petites instructions qu'elles ont occasionnées. Je les présente toutes à ma comère, aux promesses de n'en laisser échapper aucune sans lui en faire le même hommage, persuadé que je suis, du gré qu'elle m'en saura, puisque je n'ai rien plus à cœur, que de lui prouver combien son compère est de tous les compères du monde le plus franc et le compère le plus véritable.* Madame la comère, votre compère.

(2) Bibl. Nat. Vm 8 — v 2.

trumentale, et cet exposé peut encore se lire aujourd'hui avec profit pour l'historien de la musique. L'amateur de vielle y apprend en détail les secrets de son art.

« Quoique la vielle ne soit pas un de ces instruments qui soit du « goût de tout le monde, écrit Bouin, cependant je ne puis m'em- « pêcher de dire qu'elle ne le cède en rien aux plus beaux instruments, « pouvant, comme eux, exprimer les différents caractères, et étant « d'ailleurs susceptible des mêmes agréments et de la même déli- « catesse surtout quand elle est touchée par d'habiles gens tels que « les sieurs Danguy, Ravet, Bâton, Dufour et autres. » C'est bien là, en effet, la raison des succès de la vielle à cette époque, où le genre descriptif et le colifichet s'étaient emparés de toute la musique française. Bouin continue en nous indiquant dans les plus grands détails le maniement de l'instrument, son accord, les soins à lui donner. Il indique la manière de garnir la vielle de cordes sympathiques en *léton*, de doigter, et faire les cadences, et surtout de donner les tours de roue, ce qui est essentiel ; tout ce qui concerne cette dernière partie de la technique est extrêmement bien décrit chez Bouin. L'ouvrage, qui est un des plus complets du genre, se termine par 20 pages d'exemples et de musique.

La méthode de Dupuit, publiée en 1741 (1), forme un grand in-folio, orné d'un délicieux cartouche de Robert dans le goût de Meissonier. Dans les saillies des rocailles, des personnages de la Comédie italienne dansent. Au-dessous du titre, Apollon joue de la lyre, et un couple en « grand habit » se promène. L'œuvre est dédiée à Mgr Jérôme Bignon, bibliothécaire de S. M., marquis de Plancy, etc., etc., que Dupuit commence par remercier d'avoir honoré d'un favorable accueil « sa vielle naissante ». Il y a onze pages de texte que le censeur Moncrif paraphe en ces termes : *J'ai lu*... etc... *ouvrage qui suppose l'esprit de méthode dans l'auteur, et où l'on peut trouver des vues utiles sur la manière d'indiquer l'expression propre à différents endroits d'un air.* »

Voilà une phrase bien contournée, alors qu'il était si simple de dire : c'est un ouvrage pratique.

Après une instruction détaillée sur la position du corps,

(1) In-folio. Bibl. Nat. Vm. 8 — v 1.

des mains, des doigts, l'auteur donne les principes du doigtage. Il prescrit pour le jeu lié la substitution des doigts, d'autant plus indispensable sur la vielle que l'interruption causée par le déplacement de la main fait forcément sonner le *sol* à vide, lequel, qu'on le veuille ou non, est toujours soumis à l'action de la roue. De plus, s'il y a deux notes sur un degré, et qu'elles se succèdent de même, soit en montant, soit en descendant, il ne faut pas les toucher du même doigt.—C'est la règle des notes répétées sur le clavier ou sur le piano.

Enfin Dupuit préconise l'usage du pouce de la main gauche. Le petit doigt ayant, dans l'indication des doigtés, le chiffre 4, et l'index le chiffre 1, l'emploi du pouce est signalé par la lettre *P*. Cette innovation me paraît discutable, étant donnée la position de la main gauche pour le jeu de la vielle. La différence de longueur du pouce par rapport aux autres doigts exige une contraction de la main de gauche à droite très préjudiciable à l'égalité du doigté. De plus, le pouce est indispensable pour maintenir la main sur le couvercle. Le troisième chapitre s'occupe de la cadence pincée, cadence liée, appuyée, doublée, fermée, du port de voix, etc. Si bien que, sur la vielle comme sur la musette, il y a dans tout morceau le double de notes à faire qu'il n'y en a d'indiquées.

Le chapitre consacré à « la roue et le coup de poignet » est le plus important, et cela se comprend : le maniement de la roue est tout dans la vielle. C'est par elle qu'on peut jouer lié, détaché ou martelé ; c'est par elle qu'on a l'articulation, mieux encore, l'impression, pour l'oreille de l'auditeur, de la valeur de chaque note. L'explication, dans l'ouvrage de Dupuit, est fortifiée par la représentation de six grands disques dans chacun desquels un disque plus petit est inscrit. Le disque n° 1 signifie le tour de la roue ; le disque n° 2, le tour de la manivelle ; il y a, en effet, une différence proportionnelle constante entre l'espace parcouru dans le même temps par la roue et par son agent de rotation. Un tour entier de roue équivaut à quatre quarts de tour de la manivelle et produit une ronde ; chaque articulation d'un quart de roue est donc l'équivalent d'une noire, et ainsi de suite.

Il faut remarquer que les divisions de la manivelle à l'égard de celles de la roue commencent un quart plus tard. En sorte que, lorsque la roue donne son deuxième quart, la manivelle



Aucune vielleuse si belle
Ne rendit mieux nos jolis airs

I

Et ne fût jamais plus rébell
A ses adorateurs divers.

Frontispice de la méthode de Corette.

donne son premier : il y a donc pour commencer *un quart pour rien* en faveur de la manivelle, soit le temps nécessaire de la transmission du mouvement de l'une à l'autre. Tout cela est clairement expliqué, et les principes sont si exacts qu'il n'est pas possible au vielliste de ne pas se conformer à une des conditions essentielles de la musique, d'ordinaire si négligée : l'implacabilité du rythme.

Vient ensuite la théorie de l'articulation, soit du coup de poignet, avec une planche d'exemples gravés en regard et la manière spéciale d'articuler les musettes, les tambourins, et autres pièces de caractère.

Les *Observations sur le goût* sont, en somme, les règles du nuancé que nous appelons : *crescendo*, *sforzando, diminuendo*, *ritenuto*, etc., et qui toutes s'obtiennent par la double action combinée de la manivelle et de la roue.

La méthode est suivie de six grandes sonates à deux parties, avec basse chiffrée. Passage par passage, l'auteur les explique, et montre comment les principes qu'il a énoncés s'appliquent à l'exécution, soit pour le doigtage, soit pour l'articulation.

On a réédité la mauvaise méthode de Corette pour la mettre entre les mains des viellistes modernes : il eût été bien préférable de tirer de l'oubli le traité de Dupuit ou celui de Bouin, qui du moins apprennent quelque chose.

Corette nous apparaît comme le type du pédagogue musical à l'usage des gens du monde. Clavecin, violoncelle, guitare, harmonie, musette, violon, il a tout enseigné, tout réduit en instructions. L'examen de ces traités, remplis de niaiseries, justifie l'appellation qu'on décernait à ceux qui y puisaient la science musicale ; on disait d'eux : *les anachorètes*.

La *Méthode de vielle* de Corette est un in-folio de neuf pages de texte suivi d'exemples. Elle parut en 1763. Plus tard, l'auteur publia *la Belle Vielleuse, méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, qui est, sous le format in-quarto, la reproduction exacte de l'édition de 1763, avec quelques exemples de plus et une gravure représentant une jeune femme en jupe courte, coiffée « en chien couchant » et jouant de l'instrument favori. Dans le fond, un paysage avec un petit moulin à vent.

Position et accord de l'instrument, manière de gouverner la roue (en quatre lignes), description du clavier, rapide exposition

du coup de poignet, quelques mots sur la cadence, et c'est tout. Fort heureusement, nous avons quelques indications sur la manière d'entretenir la vielle, de mettre le coton, de décrasser la roue, de régler les sautereaux, et de remédier à la cause, — il devrait dire à une des causes, — qui empêche la justesse des chanterelles. C'est le seul chapitre intéressant et pratique. Rien sur les doigtés, sur les substitutions de doigts ni sur les répétitions. Corette sait très bien que sa clientèle ne s'embarrasse pas de semblables détails, et de suite il passe aux airs. On remarque des contredanses populaires où nous avons reconnu : *la turque*, *le pistolet* et *la petite chasse ;* les airs de *la Confession, de Figaro*, de *la Fileuse* ; la musette de l'opéra d'*Ajax*, celle de Desmarets, la romance du *Devin de village*, la marche du *Huron* de Grétry, le célèbre tambourin de Chedeville, la musette du rondeau de Rameau, deux ou trois menuets de l'auteur, deux variations sur la *Fürstemberg* de Campra, etc., etc. Ces différents morceaux n'ont pas leur certificat d'origine. Il a fallu les deviner ; mais certainement les dames de qualité et les gentilshommes qui ne savaient que ce que cette méthode leur avait appris ne pouvaient guère se vanter d'avoir épuisé les secrets de l'instrument. La méthode de Corette, édition primitive, a été rééditée par la maison Costallat, textuellement, à l'aide des planches anciennes.

Je n'ai pu trouver aucune indication touchant au musicien nommé Torlez qui fit annoncer dans les *Tablettes de Renommée* de 1783 un ouvrage de sa façon intitulé : *Principes pour la voix*, *la vielle et l'instruction des serins*. Fétis signale deux Torlez : l'un, maître de musique aux Académies de Grenoble et de Moulins, auteur en 1797 de motets à voix seule, avec symphonie ; l'autre, violoniste de la Comédie italienne, qui publia en 1783 des duos pour flûte et violon. Il y a des chances pour que l'auteur, qui englobe dans un même enseignement les chrétiens et les canaris, soit l'un de ces deux musiciens.

Nous voici arrivés au terme de notre étude (1). La vielle est un instrument ridiculisé par ceux qui s'en sont mal servis. Mais n'en

(1) Citons, parmi les modernes : H. Lapaire, *Vielles et cornemuses*. Moulins, 1901, in-8°.

est-il pas de même du violon, du piano, du cornet à pistons ? Savez-vous par quoi elle est remplacée dans les provinces où naguère elle était en honneur ? Par l'accordéon ! un engin ignoble, anti-musical, qui devrait être proscrit au nom de la dignité de l'oreille ! La vielle, bien conduite, et associée à un violon et à une basse, débarrassée de ses bourdons quand la tonalité et les modulations l'exigent, et, par contre, s'appuyant sur ses pédales, dans des marches harmoniques régulièrement établies, la vielle, avec ses staccati qui crépitent, avec son articulation nette et franche, sa sonorité un peu nasillarde, comme l'alto, mais caractéristique, est tout à fait digne d'entrer dans la catégorie des instruments propres à exécuter la véritable musique. Mais, pour cela, il faut qu'elle soit bien conditionnée, réglée avec soin, montée de cordes justes, et surtout jouée par des musiciens qui aient appris à s'en servir.

De ce qu'un violon serait raclé par un paysan grossier, il ne s'ensuivrait pas que le violon fût un instrument méprisable. A une époque où le goût de l'ancienne musique a pénétré partout, la place de l'instrument qui ravit les sujets de Marie Leczinska paraît tout indiquée dans l'ensemble charmant formé par le clavecin, les théorbes, les flûtes et les violes d'amour.

E. DE BRICQUEVILLE.





PRÉLUDES JAVANAIS

I

Je suis un Javanais. Mon nom est Sastro Prawiro. Je joue du *kendang*, le principal instrument de percussion sans marteaux de l'orchestre javanais, qu'on appelle le *gamelan*. Je joue du kendang avec le bout des doigts et les paumes. Je joue du kendang, sur ses peaux de chèvres ou de brebis, dans des rythmes de caractères divers. Le murmure des couronnes oblongues des palmiers, le doux froissement des frêles tiges de riz, le fracas orageux des torrents de montagne, le pilage sur les énormes mortiers à riz, le trépignement de chevaux folâtres, — tout cela et beaucoup plus encore dirige mes bras et mes mains adroites dans l'exécution de mouvements rythmiques sans nombre et avec une grande variété.

Je suis un ménestrel. Dans mon pays, un ménestrel bien connu.

*
* *

Maintenant, depuis quelques années, je demeure dans un pays occidental. En Hollande, dont les habitants sont les dominateurs de mes frères, les Javanais.

Je m'appelle Sastro Prawiro. Allah donne que vous reteniez ce

nom. Allah est aussi *votre* Dieu, quoique vous l'appeliez et le serviez autrement.

J'ai appris la civilisation occidentale, tellement même, que je ne suis pas tout à fait un ignorant sur le domaine terrible des cuirassés, canons et systèmes de colonisation.

Peut-être trouvez-vous que ma civilisation est une teinture légère, un vernis. Pourtant, je vous assure, les mains sur mon kendang fidèle, que j'ai fait de mon mieux pour me rendre intime avec votre science et vos mœurs et coutumes.

Aussi avec votre art, oui, surtout avec votre art. Et puisque je suis un ménestrel, il n'est pas surprenant que je me sois occupé principalement de l'art des sons et des arts analogues, dans le plus large sens du mot.

*
* *

Puis-je vous parler d'abord de la musique de l'Orient lointain ?

Je voudrais le faire sans suivre un système positif. Plutôt sans façon, en allant de la cave au grenier. Je ne veux être ni didactique ni pédagogique. Je ne ferai que communiquer, et les communications auront lieu en différentes manières. Tantôt je décrirai en me servant de paroles ; tantôt je vous ferai voir des images. Et parfois des notes de musique illustreront le texte.

Je tâcherai de vous faire discerner le caractère de la musique aux Indes Néerlandaises. Et il ne s'agit que de cela, n'est-ce pas ?

Il y a aux Indes Néerlandaises de la musique javanaise, et il y a de la musique malaise. Entre ces deux il y a des formes de transition. Dans le cours des siècles un mélange a eu lieu dans quelques contrées, de sorte que l'on ne peut pas toujours fixer les bornes entre la musique spécialement javanaise et la musique spécialement malaise.

En général on peut dire que la musique malaise se rapproche, probablement à la suite d'ancienne influence portugaise, plus de la musique européenne que la javanaise.

Dans la reproduction des mélodies et harmonies orientales, je me servirai, à l'égard de la chanson, en grande partie de la langue malaise. Le malais est aux Indes Néerlandaises la langue la plus

parlée. Mon idiome, le javanais, n'est compris que par très peu de Hollandais là-bas. Ce que je trouve très étrange.

Peut-être rapprocherai-je, en reproduisant la musique javanaise et la musique malaise en notes européennes, les trois races principales en Insulinde, c'est-à-dire les Hollandais, les Javanais et les Malais, l'une aux autres. Ainsi soit-il !

*
* *

Ma bien-aimée est une *ronggeng*, une danseuse javanaise. C'est une danseuse passionnée, et ses yeux ont souvent vu le ciel de l'art.

Il y a des Européens qui prétendent que les danseuses javanaises ne sont pas seulement des disciples de Terpsichore, mais aussi des prêtresses de Vénus. Cela n'est pas vrai, pas vrai en général. Il y en a de telles. Mais peut-on dire que les actrices européennes soient un genre de femmes impudiques ? *Ma* bien-aimée est en tout cas pure, et je suis persuadé que même ses pensées n'ont jamais péché.

Mon cher et fidèle kendang, combien de fois mes mains n'ont-elles pas indiqué les rythmes sur lesquels ma Sarinten conduisait son corps souple en mouvements gracieux ? Sentiez-vous bien combien mes mains étaient fiévreuses d'amour ?

Ma bien-aimée est brune, bronzée, et ses cheveux sont comme la splendeur des nuits.

Je ne l'oublierai jamais.

*
* *

Quand nous étions ensemble, seuls nous deux, je lui chantais souvent la suivante chanson d'amour. Je chantais alors avec une voix tempérée, qui s'étouffait parfois dans ma gorge, quand mon désir d'âme montait brûlant, puisque ses doux yeux s'inclinaient tendrement vers moi.

Banjak bintang di langit,
Tjoema satoe pohon waringin.
Banjak orang di doenia,
Tjoema satoe saia kapingin.

Banjak titik di laoet,
Tjoema satoe pohon waringin.
Banjak mata di doenia,
Tojema doewa saia kapingin.

Banjak bintang di langit.

Andantino. *dolce*

Ba-njak bin-tang di la - ngit, Tjoe-ma sa -
Ba-njak ti - tik_ di la - oet, Tjoe-ma sa -

p legato

-toe po - hon wa-ri - ngin. Ba-njak o - rang di_ doe-ni -
-toe po - hon wa-ri - ngin. Ba-njak ma - ta di_ doe-ni -

p

-a, Tjoe-ma sa - toe sa - ia ka-pi - ngin. Ba-njak o -
-a, Tjoe-ma doe - wa sa - ia ka-pi - ngin. Ba-njak ma-

rit.

-rang di_ doe-ni - a, Tjoema sa - toe sa-ia_ ka-pi - ngin.
-ta di_ doe-ni - a, Tjoema doe- wa sa-ia_ ka-pi - ngin.

Traduite, cette chanson d'amour, qui, selon mon opinion modeste, est incontestablement tendre et molle, est comme ceci :

Il y a beaucoup d'étoiles au firmament, mais il n'y a qu'un seul waringin (1) (dans le jardin).
Il y a beaucoup de créatures sur terre, mais je n'en désire qu'une seule.

Il y a beaucoup de gouttes dans l'océan, mais il n'y a qu'un seul waringin.
Il y a beaucoup d'yeux sur terre, mais je n'en désire que deux.

Ci-dessous vous trouverez la musique de cette chanson.

Jouez l'accompagnement de piano doucement, avec des nuances de mélancolie, un peu avec résignation.

Ne chantez et ne jouez pas avec beaucoup de bruit. Mais que votre émission de voix soit en pleine floraison.

Écoutez aussi avec votre cœur, et vous sentirez dans cette chanson le reflet de la silencieuse résignation des Orientaux.

II

Savez-vous encore comment je vous ai trouvée, Sarinten ?

Trouvée ?

Est-ce que chercher précède trouver ?

Je ne vous cherchais pas, de même que vous ne me cherchiez pas. Nous étions si jeunes et nos désirs d'âme erraient inconsciemment.

D'abord nos corps matériels se rencontrèrent. De grand matin... vous le rappelez-vous encore ? Il y a un peu plus de quatre ans maintenant. Je ne crois pas que je sentisse aussitôt plus pour vous que pour toute autre jolie fille.

Vous le rappelez-vous encore ? Avant la pointe du jour j'allais sur mon *pedati,* ma charrette, aux rizières lointaines de mon frère qui était un homme sensé, puisqu'il laissait, comme un bourgeois fortuné, les soins au ménétrier. Chemin faisant je vous voyais pour la première fois de ma vie. Je vous voyais porter un panier de légumes. Alors je vous chantais une mélodie gaie, une chanson de plaisir, de joie et de plaisanterie, avec, à la fin, un brin de moquerie.

(1) Waringin : un arbre d'énormes dimensions.

Sarinten, me pardonnez-vous maintenant cette moquerie ? J'étais jeune et un peu insolent. Dans le fleuve ne coule pas toujours la même eau, bien que cela semble ainsi. Et comme la plus douce larme est vite oubliée par un cœur endurci, même la moquerie la plus mordante est pardonnée par une tendre âme dans un seul jour. Allah, qui est grand comme personne ne l'est, a pourvu à l'équilibre.

Allah vous bénisse, Sarinten, et qu'Il me donne le bonheur, que ta respiration soit toujours légère.

Au moment où j'écris ce souvenir du passé, mon âme vole du pays lointain vers vous et voltige autour de votre charmante figure en affection soigneuse.

*
* *

Voici les paroles de ma chanson dont vous trouverez ci-contre la musique :

Ajo naik-naik di pedati,
Takoet oemboen-oemboen basah kain,
Ajo, sama nonna soeka hati,
Ajo, ajo, nonna ja soeka main.

Djangan basah-basah pada mata,
Nanti saia rabah-rabah djalan.
Djangan kasi salah sama saia,
Kalo, kalo tida ja pègang tangan.

Voulez-vous la traduction dans votre langue, avec laquelle j'ai tâché de me familiariser? Voici ma chansonnette présomptueuse en prose française :

Allez, grimpez sur la charrette, car j'ai peur que vos vêtements ne deviennent humides par la rosée. Allons, jeune fille, faisons-le ensemble et gaîment. Allons, car vous aimez la raillerie et le badinage.

Mais que vos yeux ne s'humectent pas. Car alors je tâtonnerai le chemin. Et ne faites pas tort à moi, si je ne puis vous tendre alors la main.

*
* *

Les yeux de Sarinten sont restés secs cette fois-là.

Les yeux de ma bien-aimée sont grands et foncés. Ils rayonnent

Ajo, naik-naik di pedati.

Andante.

A-jo, na-ik na-ik di pe-da-ti, Ta-koet oem-
Dja-ngan ba-sah ba-sah pa-da ma-ta, Nan-ti sa-

ben sostenuto

-boen oem-boen ba-sah ka-in. A-jo sa-ma non-na soe-ka ha-
-ia ra-bah ra-bah dja-lan. Dja-ngan ka-si sa-lah sa-ma sa-

-ti, A-jo a-jo, non-na ja soe-ka ma-in. A-jo sa-
-ia, Ka-lo ka-lo ti-da ja pè-gang ta-ngan. Dja-ngan ka-

ten.

-ma nonna soe-ka ha-ti___, A-jo a-jo, non-na ja soe-ka ma-in.
-si sa-lah sa-ma sa-ia___, Ka-lo ka-lo ti-da ja pègang ta-ngan.

une lumière qui fait brûler sans roussir. Une chaleur choyante se répand de ses yeux.

Quelquefois ils peuvent sourire si mélancoliquement !

Moi aussi, je suis mélancolique de nature, quoique je puisse battre sur mon kendang des rythmes qui semblent éclater de gaîté exubérante, de joyeuseté folle.

La plupart des Orientaux sont mélancoliques de nature. Allah l'a disposé ainsi dans Sa souveraine sagesse.

Les Javanais sont pour la plupart en même temps très humbles. Nous ne sommes pas une race dure, puisque nous n'avons jamais à lutter avec la nature. Notre nature, notre climat nous aide efficacement, ou... nous détruit. Cela donne de l'humilité.

Vous, Hollandais, vous savez par trop bien que nous sommes humbles. Depuis trois siècles déjà. Mais, je vous prie, n'en abusez pas. Dans l'évolution de l'humanité parfois l'humilité va plus loin que l'orgueil. Mais que je ne devienne pas amer... L'amertume n'est pas dans le caractère javanais.

*
* *

Lorsque le temps a rétabli un peu l'équilibre rompu, le Javanais se souvient de ses expériences amères en toute humilité et résignation.

J'étais, du moins selon le jugement général, le meilleur joueur de kendang du pays. Donc j'avais beaucoup d'ennemis. Je ne pouvais pourtant pas présumer que je serais mis à mal dans ma plus proche sphère d'activité. Le Javanais n'est point méfiant, ô Hollandais, dominateurs de mes compatriotes. Au contraire, il est crédule et plein de confiance.

Mes « amis » n'évitaient pas immédiatement mon toit hospitalier. Mais peu à peu et assidûment les fidèles d'autrefois diminuaient. Le « lion » de jadis était déjà tombé et inoffensif, n'est-ce pas ? Le vide se répandait dans mon cœur gémissant. Je me sentais abattu et découragé, — ne voulais néanmoins pas me méfier du cœur humain. Je luttais contre moi-même — la plus grande douleur.

Après les jours de bonheur et d'honneur, ô être humain, viennent les jours de tristesse et de désolation.

Allah dispose de l'équilibre et le soigne.

En ce temps-là Sarinten me soutenait par des paroles encourageantes et des actes énergiques, bien que ses yeux parfois pussent sourire si mélancoliquement. Comme une lionne agacée elle se tenait debout devant mes ennemis. Une profonde indignation émanait et s'élançait de son être, et son corps svelte et souple se raidissait souvent dans des mouvements musculaires.

Ma bien-aimée est une enfant de roi.

Pour la susdite douleur je ne peux pas battre des rythmes sur mon kendang. L'âme javanaise est quelquefois très fière, quoique toujours en profonde résignation.

III

J'avais décidé. Non sans hésitation. Qui quitte, purement par caprice, les magiquement belles montagnes pour aller au lointain pays bas, vers un avenir inconnu et incertain ? Le caprice de qui va si loin qu'il parte pour la plaine éloignée, s'il se trouve, dans son pays natal montagneux, plus près du ciel ?

Néanmoins j'étais bien décidé. La vie est si variable et multiple qu'elle peut vous éloigner de ce à quoi vous êtes cher et de ceux qui sont aimés de vous. Il y a des idéals, n'est-ce pas ? Et il y a des désillusions douloureuses, n'est-ce pas ? Et quel mortel sait comment et où son chemin de la vie serpentera ? Qui sait, si au jour de demain le soleil brillera ou non ?

— Où voulez-vous aller ?

— Aux Pays-Bas, au pays de nos dominateurs.

— Pourquoi ?

— Pour Java et pour vous et pour moi-même.

— Avez-vous quelque prévoyance en ce qui concerne votre avenir ?

— Non, Sarinten.

— Est-ce que votre respiration est assez libre et grande ? Et, Sastro, votre cœur a-t-il la force nécessaire ?

— Oui, Sarinten.

— Partez alors, Sastro, et qu'Allah guide vos pas. Attrapez la lumière du soleil qui se trouve partout.

Elle ne demandait pas si je ne l'oublierais jamais. Elle le savait.

Je le savais aussi.

Deux jours après.

— Quand m'en irai-je ?

— Naturellement si tôt que possible. Une décision courageuse doit être exécutée promptement.

Une enfant à l'âme royale est énergique, même quand son cœur se brise.

Ses yeux échauffaient les plus profondes profondeurs de mon âme.

*
* *

Le soir de notre adieu en fut un de triste bonheur.

O les soirs des Indes Orientales !

Obscurité soudaine, tombée sans prudence ; la lune encore mate, fade et nébuleuse ; étoiles, ci et là, à rayonner commencent, attendant patiemment les hordes lumineuses.

L'air devient frais, lâché par les rayons solaires, et le silence glisse partout, doux et calme. Les feuilles d'arbres dorment — sommeil salutaire ; seule, très doucement, berce encore une palme.

Puis, répandant partout des lueurs vacillantes, des hordes d'astres tout d'un coup se firmamentent. La lune, douce, affable et souriante, paraît se réjouir de sa tâche éclairante.

Les hommes, épuisés, cessant tout travail, respirent longuement, s'élargissent la poitrine.

Bientôt viendra la nuit, mystérieuse et plus silencieuse...

Il règne un silence solennel et immobile. La nature tropicale, qui s'éveille chaque matin violemment et avec beaucoup de bruit, se repose le soir généralement dans un sommeil profond et comme magnétique.

Le soir de notre adieu en fut un de triste bonheur.

Aussi généreuse que la lune était avec sa lumière, aussi généreuse Sarinten était avec sa tendresse.

Je la vois encore, dans la splendeur de la clarté de lune. Il n'y a aucune larme dans ses yeux ; elle pleure en son cœur, intérieurement. Seulement la voix vibre et les lèvres vibrent. Le doux

corps tressaille quelquefois violemment. Les mains sont glaciales ; le visage brûle.

Tout à coup... des bruits, de bien loin, brisent le silence de la nature reposante.

Écoutez... écoutez silencieusement. C'est le gamelan qui accompagne harmonieusement notre émoi. La nuit merveilleusement solennelle et resplendissante, notre bonheur triste et le gamelan... Sonne, ô sonne, gamelan ! Vois, mes mains battent les rythmes dans l'air vide ; je joue avec toi, quoique sans bruit, sans le moindre bruit. Sonne, ô sonne, gamelan ! Sarinten et moi, nous écoutons pieusement.

Une mélodie bien triste, comme un doux murmure, un air plaintif, mais clair et sonore, comme le clair de lune dans un pays brumeux, ou comme une voix splendide, entendue à travers des murailles. Quels sons rêveurs, avec des frissonnements mystérieux, s'en vont, timidement et presque avec crainte, vers l'infini. C'est de la tristesse tendre, la régénération de la mélancolie, qui ondule en fleuve de sons, calme et pure...

Soudain un lourd instrument à percussion rompt la suavité; le temps s'accélère et le rythme se raccourcit. Une tempête de sons furieux monte et monte sans cesse, comme si des géants faisaient une levée de boucliers ; elle tonne dans les sphères, fulmine, s'alourdit, étourdissante, assouvie de douleur. Seulement de temps à autre d'hésitantes résonances de soupirs, bientôt étouffées par les hordes bruyantes.

Seul, un son tendre et frêle se fait entendre assidûment, sans cesse, malgré la domination et la splendeur de tous les bruits vigoureux... Écoutez ; il gagne du terrain ! Écoutez, comme les monteurs à l'assaut tombent ! Quelques moments encore, et la force, épuisée, s'arrête tout d'un coup.

Maintenant autour de ce son tendre et frêle s'entortillent des ornements mélodieux, très fins et mystérieusement subtils. Et paisiblement cette disposition dure longtemps, longtemps, la disposition de la résignation de l'âme lasse.

— Penserez-vous toujours à moi, Sarinten ?

— Lisez dans mon cœur, Sastro. Un jour j'espère pouvoir, de

grand cœur, vous souhaiter la bienvenue chez moi. Alors je vous ferai oublier la largeur de l'océan et la durée de votre séjour dans le pays lointain et étrange.

Alors, dans un mélange de douce tristesse et de doux espoir, la chanson suivante s'envolait de mes lèvres :

Tabé, nonna, tabé.
Saia misti pigi.
Hati saia tjapé,
Berasa sendiri.

Kalo saia mati
Soedah masoek koeboer,
Ingat, djantoeng hati,
Sapandjangnja oemoer.

Hidoep lama lagi,
Njamanja badannja.
Soreh, malam, pagi,
Enteng ja napasnja.

La traduction est ainsi :

Je vous dis adieu, jeune fille. Je dois partir. Mon cœur se sent fatigué et solitaire.

Quand je serai mort et descendu dans la tombe, pensez, ma bien-aimée, à moi toute votre vie.

Restez en vie encore longtemps, en bonne santé. Et que l'après-midi, le soir et le matin ta respiration soit légère.

Chantez cette chanson d'adieu avec un sentiment retenu. Le larmoiement est une horreur. Si je ne dois plus voir Sarinten sur terre, je la reverrai certainement sous de meilleurs cieux. Les âmes ne périssent jamais. Jamais.

O les rêves de bonheur qui ne se réalisent pas et qui, après le réveil, vous plongent dans une désillusion profonde... !

La veille de mon départ je rêvais que Sarinten, la douce créature, avait l'intention de m'accompagner dans mon long voyage. Un rêve divin, dans lequel l'imagination était d'une animation accrue. Et je m'entends encore chanter dans mon rêve le *pantoun* suivant :

Tabé, nonna, tabé.

Andante. *doloroso*

armonioso *mf* *molto legato*

Ta- -bé, non - na, ta - bé, Sa - -ia mis - ti pi - gi. Ha -
Ka- -lo sa - ia ma - ti, Soe - -dah ma - soek koe - boer, I -
Hi- -doep la - ma la - gi, Nja - -man ja ba - dan - nja. So -

p

-ti sa - ia tja - pé, Be - ra -
-ngat, djan - toeng ha - ti, Sa - pan -
-reh, ma - lam, pa - gi, En - teng

-sa sen - di - ri. Ha -
djang- - nja oe - moer. I -
ja na - pas - nja. So -

cresc.

-ti sa - ia tja - pé, Be -
-ngat, djan - toeng ha - ti, Sa -
-reh, ma - lam, pa - gi, En -

di-
-minuendo

-ra - sa sen di - ri.
-pan - djang - nja oe - moer.
-teng ja na - pas - nja.

pp

pp

Dari mana ja datang lintah?

Tranquillamente.

Da-ri ma - na ja da-tang lin-
Da-ri ma - na ja da-tang ba-
Da-ri ma - na da-tang ke - ta -

aequo animo

-tah? Da - ri sa - wah toe-roen ka ka-
-toe? Da - ri goe - noeng toe-roen ka-ba-
-wa? Da - ri ha - ti na - ik ka moe-

-li. Da - ri ma - na ja da - tang tjin-
-wa. Da - ri ma - na ja da - tang ra-
-loet. Da - ri ma - na ja sa - ia boe-

-ta? Da-ri ma - ta toe-roen ka ha - - -
-toe? Da-ri sor - ga toe-roen ka doe - ni -
-ngah? Se-bab non - na koe ma-oe i - - -

ti. Da - ri ma - na ja da - tang tjin -
a. Da - ri ma - na ja da - tang ra -
koet. Da - ri ma - na ja sa - ia boe-

con accento

-ta? Da-ri ma - ta toeroen ka ha - ti.
-toe? Da-ri sor - ga toeroen ka doe-ni - a.
-ngah? Se-bab non - na koe ma-oe i - koet.

ritardando

Dari mana datang ja lintah ?
Dari sawah toeroen ka kali.
Dari mana datang ja tjinta ?
Dari mata toeroen ka hati.

Dari mana datang ja batoe ?
Dari goenoeng toeroen kabawa.
Dari mana datang ja ratoe ?
Dari sorga toeroen ka doenia.

Dari mana datang katawa ?
Dari hati naik ka moeloet.
Dari mana ja saia boengah ?
Sebab nonna koe maoe ikoet.

Voici la traduction de cette chanson d'extase :

D'où vient la vengeance ? Elle vient de la rizière et descend dans la rivière.
D'où vient l'amour ? Il vient des yeux et descend au cœur.

D'où vient la pierre ? Elle vient de la montagne et roule en bas.
D'où vient la reine ? Elle vient du ciel et descend sur la terre.

D'où vient le rire ? Il vient du cœur et monte à la bouche.
Pourquoi suis-je si joyeux ? Parce que ma bien-aimée veut m'accompagner en voyage.

Hélas ! le rêve ne se réalisait pas. Le grand bateau à vapeur m'emportait, moi seul...

Les premiers jours à bord, même mon kendang fidèle n'a pu me consoler. Les rythmes que je voulais battre s'embrouillaient...

SASTRO PRAWIRO.





Sanctuaires de Musiciens

A côté de la correspondance, il n'est peut-être rien qui nous fasse communier plus intimement avec l'esprit et l'âme des grands génies que la visite des maisons et des lieux où ils sont nés, où ils ont habité et travaillé, la vue des paysages et objets familiers qui les ont entourés et celle de leurs manuscrits. C'est pourquoi on ne peut assez se réjouir de voir transformées en musée consacré à leur gloire les demeures qui les ont abrités ou qui les ont vu naître; ce sont de petits temples très intimes dont une grande âme est le centre, des sanctuaires tranquilles à la pénétrante atmosphère où chaque objet est chose sacrée, vénérable, révélatrice de mille détails ou évocatrice d'une heure capitale de ces vies vraiment immortelles.

Au cours de mon long voyage de l'été dernier, parmi les impressions multiples de nature et d'art, je me suis arrêtée avec bonheur à plus d'un de ces petits temples intimes, retrouvant Bach, Luther et Wagner à Eisenach, Wagner encore à Wahnfried, et puis à Venise, après Byron et Shelley; Jean-Paul à Bayreuth aussi; le bon Hans Sachs et le grand Dürer à Nürnberg; Roland de Lattre à Munich; Mozart à Salzbourg; enfin Beethoven à Bonn. De toutes ces maisons ou chambres illustres, trois seulement peuvent réellement et officiellement compter comme « musées » : ce sont les maisons natales de trois grands génies de la musique, de *Bach* à Eisenach, de *Mozart* à Salzbourg et de *Beethoven* à Bonn. Quant à la de-

meure de Wahnfried, elle passerait à bon droit pour le plus riche et vivant sanctuaire, mais il n'est accessible qu'à ceux que les propriétaires (la famille Wagner), très accueillants d'ailleurs, consentent à recevoir.

Mon intention, en parlant ici de quelques-unes de ces habitations, n'est pas d'en décrire minutieusement le détail, ni d'en faire l'inventaire des objets ; des catalogues s'en chargent ; j'aime mieux faire partager à mes lecteurs les impressions qu'elles m'ont suggérées dans leur ensemble ou à la simple vue d'un de leurs trésors. Il est évident que cette impression a et garde toujours quelque chose de préconçu qui nous vient de notre connaissance antérieure des œuvres et de la vie du génie qui nous attire dans ces sanctuaires ; mais quoi qu'il en soit, les objets, les petites salles, les pierres, les jardins, les paysages environnants, exercent à leur tour leur fascinante et si particulière influence sur notre pensée, et l'impression que nous emportons à la sortie du petit temple n'est plus la même que celle de l'entrée. Ce n'est guère le caractère général qui change, mais la profondeur et l'intensité.

C'est à la maison de l'olympien et souverain *Jean-Sébastien Bach* que je fis la première visite. Elle est adorablement située, et bien qu'en pleine ville, on se croirait plutôt transporté sur la place principale d'un bon village ancien ; car la *Frauenplatz* (ou *Frauenplan*), s'embranchant à droite sur l'importante et ancienne route du Frauenberg, chemin vers la Wartbourg, ne s'encadre que de modestes, petites et vieilles maisons, si tranquilles à l'ombre de leurs arbres qu'elles ont l'air mi-endormies dans le passé, comme du reste les rues étroites et calmes qui viennent y aboutir et dont la *Lutherstrasse* (1) aux pittoresques pignons est la principale. Au loin, par-dessus les toitures, on voit s'étager les belles montagnes boisées de la Thuringe, vue reposante autant qu'admirable.

C'est donc en ce paisible coin d'une ville charmante qu'est la maison où Bach naquit et habita jusqu'à dix ans (2). Elle est précédée d'un joli jardinet montant en pente douce vers la demeure dont la famille Bach n'occupait que le premier étage et l'entresol :

(1) Luther y fut l'hôte de la bonne veuve Ursula Cotta de 1498 à 1501.

(2) Elle porte le n° 21 ; une plaque commémorative y est apposée depuis 1865.

en tout huit chambres, d'inégale grandeur, plafonds bas et poutres de bois apparentes, fenêtres doubles à petits carreaux et toutes garnies de fleurs, portes en boiseries foncées munies de leurs anciennes serrures. Une lumière extrêmement douce, un calme infini règnent dans cet intérieur, et l'impression d'immense sérénité qui vous enveloppe aussitôt n'a d'égale que celle suggérée par le maître lui-même lorsqu'il chante dans ses immortelles compositions la paix des bienheureux. La maison, dans son extrême modestie, exhale un parfum de joie tranquille, le bonheur d'une vie familiale où les exigences de confort n'étaient pas grandes, mais où l'aisance, la bonne entente et l'art régnaient assurément. Voilà tout ce que nous disent la disposition des places et quelques objets et souvenirs réunis dès 1906 dans ce charmant intérieur en vue de la constitution du musée Bach (1).

De l'extrémité du large couloir au rez-de-chaussée monte l'escalier tournant qui conduit d'abord à la cuisine, située à l'entresol : petite, pavée de briques rouges défoncées par endroits, elle a gardé son aspect ancien avec sa vieille cheminée où la crémaillère est suspendue et où des bûches de bois jetées dans le foyer semblent attendre que la ménagère d'autrefois y ranime le feu. Quelques pots en grès et en métal, des assiettes peintes, une vieille lanterne, un banc, d'autres menus objets, sont venus compléter ce matériel peu compliqué. De cette chambre étroite et basse, quelques marches conduisent au premier étage où l'on a habilement reconstitué un intérieur de la bonne bourgeoisie d'il y a deux cents ans.

La *Wohnzimmer* d'une famille de musiciens est là avec ses rouets, sa grande table, son secrétaire, un clavicorde avec pédalier, un luth au mur. Le portrait à l'huile (1645) d'Ambrosius Bach, musicien de la ville d'Eisenach et père de Jean-Sébastien, se trouve ici : bonne, franche et mâle figure. On s'imagine le digne et brave homme surveillant ici les premiers exercices de ses enfants, de son petit Sébastien surtout qui n'eut pas le bonheur de le conserver au delà de dix ans.

A côté se trouve la chambre à coucher également reconstituée

(1) Inauguré officiellement en mai 1907.

dans son ensemble, sans que pour cela les meubles aient tous appartenu à la famille du maître qui nous retient. On y montre cependant le berceau de ce génie et un vieux lit de famille en bois peint abrité au fond d'une alcôve. Bahut, coffres, bancs, complètent ce mobilier, tandis que la Bible, inspiratrice de tant de chefs-d'œuvre, s'ouvre sur le rebord d'une fenêtre et qu'au mur veillent sur ce grand souvenir de Bach deux maîtres glorieux de l'Allemagne du XVIe siècle, Hans Sachs et Dürer. De ces chambres familières nous passons au musée proprement dit : une petite salle nous offre une jolie collection d'instruments contemporains de Bach cédée au musée par le Dr Obrist, de Weimar, et comprenant, entre autres, un clavicorde, une épinette de Silbermann, des flûtes, des hautbois, une viole de gambe ; ils ont beau être là, muets et immobiles, nous n'en pensons pas moins à tout ce qu'ils furent pour le maître et quel monde de sonorités et de pensées il leur confia tour à tour. Dans la même salle nous retrouvons encore Bach enfant, au temps de ses études à Ohrdrufer, chez son frère aîné, Johann-Christoph ; il a sa place parmi d'amusantes silhouettes de la famille, toutes alignées dans une vitrine et voisinant avec de petits cahiers de classe, ceux-ci de Friedemann Bach, le génial fils aîné de Jean-Sébastien, qui ornait ses versions latines, sans doute peu agréables, des plus drôles caricatures. Mais l'enfant, comme l'homme plus tard, était au fond une nature sérieuse et noble, ce dont témoigne le beau portrait à l'huile cédé par la bibliothèque de Berlin au musée d'Eisenach. La quatrième chambre, plus grande celle-ci, et donnant comme les autres sur la Frauenplan, se rapporte plus particulièrement au grand maître de cette famille illustre : plusieurs tableaux et gravures nous le montrent à diverses époques de sa vie ; l'expression change peu : c'est à peu près toujours la même sérénité, surtout l'invariable bonté et le calme puissant du regard qu'on dirait habitué, comme l'esprit, à ne contempler l'éternité et l'au delà qu'en toute confiance et sûreté. De la bonhomie et l'humeur égale, mais aussi de l'autorité et de l'énergie, voilà ce qui caractérise aussi bien l'image du maître à 30 ans par le peintre de Nürnberg-Ihle (1), que celle peinte par Hauszmann

(1) Ce tableau provient du palais margravial de Bayreuth.

d'un Bach à l'âge mûr, et qu'une reproduction d'un tableau récemment retrouvé par le Dr Fritz Volbach, de Tübingen, représentant Jean-Sébastien vers la soixantaine. Dans ce dernier, la figure est d'une noblesse souveraine, comme si le visage s'éteint empreint de toute la majesté de l'œuvre magnifique déjà créée alors. Auprès de ces éloquentes images se groupent les photographies ou gravures des nombreux temples où ce « prêtre unique de l'art » officia ; sur des tables, dans les vitrines, quelques manuscrits précieux, de petites lettres, des éditions rares, dont la première de la *messe en si mineur* et l'*opus* 1 de Bach : *Klavier Uebung*, le petit et grand cahier de piano d'Anna-Magdalena Bach, etc. Les actes civils se rapportant à la naissance, au mariage et à la mort du maître sont ici aussi, ainsi qu'une collection très complète de toutes les publications et livres importants sur Bach, depuis le manuscrit de la grande biographie de Spitta jusqu'aux ouvrages plus récents de R. Strauss, d'Albert Schweitzer, de A. Pirro, etc. Au mur encore, un portrait à l'huile du dernier descendant mâle de Bach, le claveciniste de la reine Louise de Prusse, Ernest-Friedrich-Wilhelm, chef-d'orchestre de la cour royale de Prusse, mort en 1845 à Berlin. Les traits sont d'une extrême finesse et d'une grande bonté. La simple croix en fer qui ornait sa tombe fut cédée au musée Bach par un simple facteur des postes de Berlin qui l'avait acquise après la désaffectation du cimetière. Elle se trouve dans le coin de droite du paisible jardin de la maison, près du mur de celle-ci.

Les petites salles donnant sur ce jardin comprennent surtout des affiches relatives aux festivals, deux intéressantes gravures représentant Bach à la Friedrichskirche de Potsdam, en présence de Frédéric le Grand, le roi écoutant dans le plus profond recueillement le musicien qui paraît improviser à l'orgue. Une intéressante reconstitution du masque de Bach par Seffner, d'après le crâne retrouvé, est extrêmement curieuse aussi. Au palier, un grand buste du génial compositeur, par Seffner également, préside en quelque sorte l'entrée et la sortie du simple musée, pas fort riche encore, étant du reste de fondation récente ; mais l'impression qu'on emporte de là n'est pas moins profonde et forte, et à voir toutes ces petites chambres si pleines de lumière et de paix, éclairées par leurs jolies fenêtres tout encadrées de vigne vierge et de lierre

et chargées de fleurs, abritant le souvenir du plus olympien des musiciens, je ne sais quelle sérénité enveloppe l'âme du visiteur et lui permet d'envisager sans trouble et dans toute son amplitude et sa majesté la grandeur de celui qui vit le jour dans cette hospitalière, riante et calme maison, tandis que le regard et l'esprit peuvent, maintenant comme alors, contempler les merveilleux horizons de la Thuringe, s'immergeant sans peine dans l'infini et l'éternel.

Comme la patrie de Bach, celle de Mozart est d'un irrésistible enchantement. Pourtant, tout y est très différent. S'appuyant sur les premiers contreforts des Alpes géantes et sévères du Salzkammergut, la ville où naquit Mozart voit cependant entre ses montagnes s'étendre à perte de vue une plaine riante et fertile vers des sommets éloignés qui barrent l'horizon de leur grande ombre sinueuse. La cité elle-même, avec ses maisons italiennes, son Dôme de marbre éclatant, ses grandes et claires résidences princières et épiscopale, sa rivière impétueuse et large, flot de vie, est avenante, riante et semble heureuse, et la pluie, pourtant fréquente ici, ne lui enlève pas son exquis sourire ni sa gaieté intérieure. La population a la même grâce séduisante, et l'on ne s'étonne pas qu'en un tel milieu soit né le plus clair et le plus mélodieux génie de la musique : Mozart. C'est au n° 9 de la Getreidestrasse, rue commerçante, étroite, animée, au troisième étage d'une maison où se vendent, aujourd'hui comme autrefois, épiceries et graines, que cet enfant de la grâce et du génie vit le jour. C'est l'appartement même qui est converti en musée. On y accède, sur la rue, par une grande porte ancienne en fer, surmontée à la clef de voûte d'une fine et jolie figure féminine, symbole gracieux que la fantaisie d'un architecte d'autrefois disposa bien par hasard au-dessus de cette entrée. Un escalier obscur aux vieilles rampes de bois tourné nous conduit à l'étage intéressant, et nous pénétrons dans la demeure peu éclairée, aux plafonds bas, de la famille Mozart. Nous ne retrouvons pas ici, comme à la maison Bach, surtout un intérieur ancien orné de quelques portraits de famille où vivaient des artistes aisés et modestes ; non, ici, c'est exclusivement le « musée », mais il contient une belle collection de re-

liques ; aussi est-il suggestif et intéressant au plus haut point. Deux grandes chambres suffisent à peine à grouper tant de trésors. Ce qui frappe au premier moment, c'est le nombre relativement grand de portraits de la famille Mozart, originaux ou copies. L'illustre Wolfgang-Amédée y est représenté à tous les âges : figure toujours aimable et souriante, où les coups souvent rudes de la destinée n'ont pas gravé de plis amers ni de rides précoces; la joie intérieure, une essentielle sérénité qui d'ailleurs a ses moments grands et sublimes autant que la douleur ou l'héroïsme, semble n'avoir jamais quitté cet enfant de lumière; elle a souri dans ce petit coin tranquille où fut son berceau, où se trouve aujourd'hui son buste glorifié entouré de couronnes et de rubans offerts à chaque festival. Elle l'a suivi à travers toute son enfance déjà glorieuse dont plus d'une chose rappelle ici les triomphes, car on a fêté à l'envi le petit prodige ; voici le joli violon offert à Vienne à l'enfant de six ans; puis la bague que lui donna à cette époque aussi l'impératrice Marie-Thérèse, qu'il avait ravie au concert de la cour, autant que la toute jeune Marie-Antoinette. C'est à l'envi aussi que peintres et dessinateurs semblent avoir voulu fixer les traits de ce petit charmeur, délicieuse figure émergeant des jabots de dentelles blanches et à laquelle l'habit de gala, un peu raide, ne pouvait enlever la grâce mutine et l'exquise simplicité. L'expression de Wolfgang n'a pas moins de finesse que celle de la sœur Nannerl, et il n'est pas de groupe plus charmant que celui où nous les voyons ensemble, simplement et tendrement appuyés l'un sur l'autre, ou exécutant à deux en parfaits virtuoses leur musique bien-aimée. Plus d'une fois le père Mozart se mêle au petit ensemble et le dirige avec son autorité de musicien sûr.

Quant à la mère de Mozart, nous la retrouvons ici aussi ; un beau portrait vient nous rappeler cette aimable Anna Pertl, cette épouse et mère attentive, gardienne d'un foyer d'art qu'elle ne quitta que pour accompagner son jeune fils à Paris où elle mourut si prématurément. Ainsi nous revoyons les images si diverses du génial enfant entourées de celles qui lui furent chères avant toutes les autres. De ces années insouciantes, d'autres témoins nous retiennent ; une épinette et un piano de concert en beau bois et aux touches jaunies que le plus souvent, au gré de sa propre fantaisie,

le petit Mozart animait sous ses doigts agiles. Non loin des instruments, des feuilles de papier nombreuses nous rappellent la précocité du compositeur en cet enfant délicat : pages mélodiques, simples d'abord, mais à 7 ans déjà une sonate (en *ut* majeur), écrite à Bruxelles en 1763, au cours d'une tournée. Des affiches, des médailles, des autographes, nous parlent sans fin de la prodigieuse et multiple activité de l'adolescent, enfin de l'homme parvenu à l'épanouissement de son génie, livrant trésor sur trésor : les manuscrits, quels qu'ils soient, de musique de chambre, de symphonies (dont la symphonie, dite *française*, composée à Paris en 1776), du *Te Deum*, d'un *Kyrie*, etc., accusent tous une facilité d'écriture étonnante, une clarté de conception si immédiate et nette que les ratures y sont exceptionnelles. Et vraiment on ne peut s'empêcher de reconnaître devant de telles preuves un pur génie de lumière qui créait, suivant un juste mot de Grieg, « comme un Dieu, sans peine et sans douleur. »

Auprès des pages musicales sont rangées quelques lettres finement et vivement écrites un ; goût accusé pour l'emploi du français s'y affirme plus d'une fois ; parfois des lettres entières sont en cette langue, dont l'une, charmante de tendresse et d'enjouement, à sa chère Stanza (sa femme, Constance Weber); d'autres, écrites en allemand, ont souvent leur en-tête en français aussi. Au mur de la salle, des autographes, des affiches suggestives de premières représentations d'opéras : *Titus, Constanze e Belmonte* (*l'Enlèvement au sérail*), *Die Zauberflöte* (*la Flûte enchantée*). Quant à cette dernière, elle montre éloquemment quel cas Em. Schikaneder, auteur du livret et directeur de théâtre, faisait de son illustre collaborateur : tandis que le librettiste affiche en grandes lettres son propre nom comme « auteur » de l'opéra, celui de Mozart n'y paraît qu'à l'arrière-plan et à l'ombre comme compositeur de la musique. Au bas de l'affiche, cette amusante petite note-réclame pour attirer et flatter le public : « M. Mozart, par amabilité et considération pour le public, dirigera en personne, et M. Schikaneder jouera Papageno. »

Mais l'hommage des siècles suivants au musicien immortel de *la Flûte enchantée* proclame ici avec bonheur les multiples revanches que le temps apporte aux grands méconnus de certaines

heures. Les affiches des festivals signées des plus grands noms de la musique, les cinq albums chargés de signatures modestes et illustres dont celle de Franz Liszt ouvre royalement la série, enfin les nombreuses médailles, en sont autant de témoignages. Dans une jolie bibliothèque, superbement reliées, l'imposante série des œuvres complètes de Mozart évoquent magnifiquement ce clair et fécond génie.

A toutes ces reliques précieuses, une autre est venue s'ajouter depuis peu : le crâne de Mozart, retrouvé au vieux cimetière du faubourg Saint-Marx (Vienne) et légué au musée par V. Hyrtl. Est-ce vraiment l'authentique ? De temps en temps, des doutes s'élèvent encore à ce sujet, et avec raison sans doute, car il fut toujours difficile de déterminer l'endroit exact où Mozart fut inhumé; une gravure, bien connue par ses reproductions, *le Convoi du pauvre*, nous rappelle les tristes circonstances de l'enterrement de Mozart : par la froide et pluvieuse journée de décembre, personne ne suivit le grand disparu à sa dernière demeure. Constance Mozart elle-même, dont le musée possède un joli portrait et la touchante page d'adieux qu'elle écrivit dans l'album de famille, la nuit même de la mort de son mari (5 décembre 1791), Constance même, dis-je, ne put jamais le savoir avec précision. Quoi qu'il en soit, le crâne conservé religieusement peut très bien être celui du maître ; il n'a de caractéristique que le grand développement de la mâchoire et de l'orbite ; une des particularités du visage nous est nettement révélée dès l'entrée du musée : c'est la dimension de l'*oreille*, développée chez le maître bien au delà des proportions normales. Signe assurément curieux, en ce cas, de facultés auditives également extraordinaires. Mais plus merveilleuses encore furent la clarté de conception, la vivacité et la richesse de l'invention, la finesse de la sensibilité, portées à un degré supérieur chez Mozart dont rien ne put voiler la pure et adorable sérénité. Comme Tamino, il sortait inchangé, toujours égal à lui-même, de toutes les épreuves.

Salzbourg tout entière est encore remplie de son clair souvenir : de la rue animée voisine du Mönchberg au Kapuzinerberg opposé sur lequel fut transportée, de Vienne, la mignonne maison de bois où fut composée l'incomparable *Flûte enchantée*, tout ici parle de

ce lumineux génie que l'histoire de la musique ne connaîtra qu'une fois.

Dans quel autre ciel, dans quelle atmosphère différente nous passons en invoquant, après le nom de Mozart, celui de Beethoven ! La puissance prométhéenne est là, mais c'est une grandeur tragique dominée le plus souvent par un ciel de tourmente. L'œuvre entier de ce maître, ses carnets de conversation, sa correspondance nous l'ont dit à chaque page. Aussi n'est-ce pas sans une émotion profonde mêlée de mélancolie et d'une immense admiration que l'on pénètre dans la modeste maison qui l'a vu naître et où sont aujourd'hui rassemblés tant d'objets qui lui furent familiers et une collection d'autographes et de portraits importante. Bonn, en son temps, n'était sans doute pas ce qu'elle est aujourd'hui ; d'anciennes gravures nous la montrent toujours assez animée cependant, avec ses rues étroites descendant vers le Rhin, ses maisons aux pignons pittoresques s'alignant en groupes serrés ; mais elle n'avait sûrement, pas plus qu'aujourd'hui, ni la sérénité enveloppante d'Eisenach, ni le sourire déjà tout méridional de Salzbourg. Le fleuve large et puissant, la plaine environnante s'étendant à l'infini, bornée seulement au sud par la ligne déjà lointaine des Sept-Montagnes et de forêts sévères, favorisait par contre l'essor des rêves les plus audacieux mêlé de la mélancolie du nord et de la grandeur héroïque du pays rhénan.

C'est dans cette atmosphère que Beethoven passa ses jeunes années. L'aspect de sa maison natale, arrière-bâtiment situé dans la cour tranquille d'une maison de la Bonngasse, donne au premier aspect une impression de souriante retraite sous les vignes vierges qui tapissent gracieusement les façades. Ce calme ne vous quitte qu'en présence des petites chambres où habitait la famille Beethoven lorsque naquit son grand Ludwig. Elle est toujours là, cette mansarde exigüe à fenêtre unique et basse où est né ce roi de la symphonie. Ce n'est pas sans émotion que l'on regarde ce lieu de naissance si humble où le buste du compositeur et quelques couronnes parlent seuls de sa haute et vraie gloire issue de ce petit coin modeste. Aucune image de Beethoven enfant ne nous est parvenue. On n'a pas fixé à l'envi ses traits comme ceux

du petit Mozart ; il ne connut jamais non plus aussi brillante jeunesse. Les premiers portraits du maître de Bonn sont de la quinzième à la vingtième année, et nous révèlent une physionomie un peu farouche dans sa mélancolie précoce, mais néanmoins empreinte d'une extrême bonté. Témoin de ses jeunes années aussi, le vieil orgue de l'église Saint-Remi, sur lequel il joua si souvent et qu'un curé de la paroisse s'est fait un devoir d'offrir au musée. Tous les autres souvenirs ont rapport au « grand Beethoven ». Les portraits, originaux ou reproductions, deviennent nombreux à partir de la 25e année.

L'un des plus expressifs est, certes, le tableau original de Ferdinand Schimon, de 1819. Le génie, la force de concentration, la bonté profonde du maître, y parlent avec une éloquence rare, et l'impression produite par cette image est peut-être d'autant plus intense qu'elle est complétée par celle des deux portraits qui l'encadrent à droite et à gauche : d'une part, celui de sa mère, simple et sympathique créature, la seule peut-être dont le jeune enfant eut quelque caresse ; d'autre part, celui de la noble, belle et si bonne Thérèse de Brunswick, « l'immortelle bien-aimée », certes bien supérieure à la Guicciardi qui ne peut lui disputer ce titre. La douceur et la modestie de son profil de vierge sont d'une pénétrante suavité, et tout dans ses traits et son attitude annonce autant de grandeur d'âme que de bonté et de simplicité apparentes. C'est ce tableau même qu'elle offrit à Beethoven en témoignage d'affectueuse admiration, avec cette courte mais suggestive inscription au verso qui honore autant celui à qui elle fut dédiée que celle qui l'écrivit : *Dem seltenen Genie, dem grossen Künstler, dem guten Menschen.* (Au rare génie, au grand artiste, à l'excellent homme.) Celle qui avait si entièrement, si parfaitement compris toute la supériorité de l'artiste et la bonté de cet être aux dehors plutôt farouches, ne put malheureusement créer pour celui qu'elle aimait et vénérait ainsi le foyer de paix et de joie familiale ; mais elle n'en fut pas moins une puissante inspiratrice et un bon génie, aimant et consolant pendant toute la vie de ce grand solitaire. Après la mort de Beethoven, ce fut elle encore qui s'occupa activement de rassembler ce qu'elle put de souvenirs du maître, afin de pouvoir les léguer un jour au musée dont elle caressait déjà en

esprit le projet de fondation. Son image dans ce sanctuaire est la plus douce, la plus lumineuse de toutes ; qu'elle rappelle la suave jeune femme ou la vieille dame dans sa coiffe de dentelles noires, toujours elle semble veiller avec une immortelle bonté sur ces lieux où tout repose si tranquillement aujourd'hui.

D'autres grandes affections de Beethoven sont encore évoquées auprès de celle-ci en une série importante de gravures, de photographies, de tableaux ; je citerai au hasard ceux de Haydn, de Riess, de Schindler, des nobles familles von Breuning et Wegeler, de Giulietta Guicciardi, celle-ci d'apparence un peu hautaine ; enfin ceux des illustres protecteurs, princes et évêques que Beethoven rencontra pendant sa vie d'artiste.

L'image attachante de Thérèse de Brunswick nous a distraits un moment de celle de Beethoven même, et c'est elle qui fait penser aux autres amis ; mais revenons-en à celles encore si nombreuses du maître. Les énumérer toutes serait une fastidieuse et sèche nomenclature, et je préfère n'en rappeler ici que quelques-unes caractéristiques. Une jolie miniature d'Hornemann, de 1802, nous montre Beethoven au temps du testament d'Heiligenstadt, noble et sérieux, mais sans la marque du désespoir qui l'envahit si profondément à ce moment. Un autre portrait, de 1818, par Schuster, précédant donc un peu celui peint par Schimon dont nous avons parlé, nous le représente cette fois parfaitement heureux et calme, d'une sérénité totale, comme nous ne le reverrons guère plus : ce fut l'image d'un court moment de paix à Mödling, dans la verdoyante et belle campagne viennoise toute fleurie ; l'esprit de Beethoven est au reste dans les régions supraterrestres : les premières esquisses de la *Messe solennelle* sont de cette époque, et la *Symphonie avec chœurs* hantait déjà aussi sa pensée. Mais bientôt une vie terrestre plus âpre le rappelle de ce pays de rêve et plonge Beethoven dans l'humeur sombre et farouche que nous lui voyons sur la plupart des autres portraits. Cette image heureuse de Mödling n'est elle-même qu'une exception, car toute une série de portraits du maître vers 38 et 45 ans nous montrent, sous une mobilité d'expression extrême, un même fond de souffrance et de grandeur, d'amertume et de bonté. Toujours l'orage et la tempête autour de ce front, mais une force morale

supérieure et puissante semble avoir enfin élevé le Beethoven de 45 ans au-dessus des atteintes de la tourmente. La différence d'expression entre les deux séries de ces portraits accuse fortement une transformation, plutôt une ascension morale considérable. Elle est d'ailleurs constante chez cet idéaliste génial, et les dernières images, nombreuses, de 1825 à 1827, nous en donnent de frappants témoignages. Quelques-unes même avec leur note un peu comique, tel le Beethoven méditant tout en cheminant, coiffé d'un haut de forme rejeté dans le cou, l'habit négligé et n'ayant plus de façon, celles-là même ne peuvent faire rire, tant il y a autour de cette tête, sous ces apparences, de douleur et de grandeur tout à la fois.

Cette lutte et cette tourmente perpétuelles dont quelque chose de beau et de grand se dégage toujours victorieusement, caractérisant ce visage, voilà aussi ce qui nous frappe, au premier regard jeté sur les manuscrits. Toute cette sublime musique a coûté le plus souvent une peine immense ; l'œuvre a été forgée par la main d'un martyr à la pensée prométhéenne, parmi les éclairs et la foudre ; les copies les plus nettes elle-mêmes n'ont jamais la clarté sereine d'une page de Mozart. Qu'il s'agisse de quatuors, de sonates, la 27 comme la 111, de l'ouverture de *Coriolan*, d'esquisses de la *Missa solemnis*, de simples lieder, c'est toujours la même nature tourmentée, ardente, jamais satisfaite, pour qui les notes sublimes semblent sans doute toujours encore en dessous de la pensée inspiratrice. Beethoven ne se plaisait au reste qu'aux choses les plus élevées ou à la simple et si grande nature, sources premières de ses émotions transcendantes. Quelques objets familiers de sa table de travail conservés au musée (buste de Brutus, inscriptions encadrées de temples d'Égypte, etc.) nous le rappellent ici encore. Une autre vitrine contient les quatre précieux instruments à cordes, tous beaux spécimens de la lutherie italienne, sur lesquels furent joués, du temps de l'auteur même, ses merveilleux quatuors ; ceux-ci reliés en séries, sous couverture de maroquin rouge, occupent la partie inférieure du meuble. Non loin de ces glorieux souvenirs sont disposés sur une petite table vitrée les cornets acoustiques de toutes dimensions dont Beethoven s'aidait pour entendre ; quelques-uns sont étonnamment grands, mais,

hélas ! pas beaucoup plus qu'avec l'instrument familier d'environ 30 cm. de long, le pauvre grand artiste ne pouvait ouïr ses chefs-d'œuvre, et dans la conversation, les petits « carnets » furent encore les meilleurs aides. C'est pour ce sublime et malheureux sourd aussi que Conrad Graf, de Vienne, construisit le piano à quadruples cordes, dernier instrument de Beethoven, que le musée conserve à côté d'un beau clavecin de prix sur lequel le maître joua souvent, mais qui appartenait au prince Lichnowski.

Comme au musée Mozart, les médailles à l'effigie de l'artiste sont nombreuses ; on y voit égalemeent deux moulages de la figure du maître, des plus intéressants : l'un par Heckel (Beethoven à quarante-cinq ans), l'autre par Dannhauser, pris le jour de l'autopsie, au lendemain de la mort du compositeur, en 1827. Ce dernier masque est celui dont quelques œuvres d'art importantes de ces dernières années se sont particulièrement inspirées pour la reproduction du visage du maître. Celle de Max Klinger, dont il fut beaucoup question ces derniers temps, est du nombre ; une photographie du célèbre monument se trouve au musée ; la conception, certes originale, du statuaire ne nous semble pourtant pas très heureuse, et nous lui préférons infiniment le monument élevé au Central Friedhof de Vienne, avec ses belles figures allégoriques, et même la simple mais belle statue en pied qui se trouve à Bonn (1), et dont une série de gravures au musée nous racontent l'inauguration. C'est d'abord l'arrivée par le Rhin ; une foule considérable était au débarcadère pour recevoir la statue ; avec non moins d'empressement, on la retrouve aux cérémonies musicales, dans les églises et les salles de concert de la ville, puis à l'inauguration proprement dite du monument, qui eut lieu en présence de toutes les hautes personnalités et autorités de Bonn, des environs, de l'étranger même ; au premier rang, on remarquait la reine d'Angleterre Victoria et Albert, le prince consort; parmi les musiciens, le grand Franz Liszt apportant ici encore l'hommage de sa haute admiration et l'appoint de son inappréciable concours

(1) On sait qu'elle fut le but de fréquentes promenades de Robert Schumann, pendant ses dernières et tristes années à l'asile de santé d'Endenich, près de Bonn.

artistique. Le musée conserve, à côté des gravures, le procès-verbal de la cérémonie signé de noms illustres.

Une petite salle est réservée presque exclusivement aux portraits et bustes des admirateurs et interprètes célèbres de Beethoven, parmi lesquels Joachim et Hans de Bülow brillent au premier rang. L'hommage des siècles et des pays s'inscrit au reste modestement de jour en jour, au livre des visiteurs, et je crois que peu le signent d'une main indifférente, car s'il est une chose émouvante, c'est bien la visite de cette petite maison tranquille, isolée des bruits de la rue, où tout respire le silence et la grandeur, mais qui rappelle aussi tant de tragiques et sombres journées accumulées sur la tête de celui qui reste l'un des plus profonds musiciens de tous les temps. C'est à ce grand souvenir que j'arrêterai mon étude, me réservant de parler une autre fois des sanctuaires wagnériens et autres. J'ai préféré ne grouper en ces pages que les impressions ressenties dans ces temples modestes et calmes autour desquels règne sans plus de discussions l'universelle admiration. Eisenach, Salzbourg et Bonn ont chacune le leur, et quand on considère tour à tour les grands génies qu'on y vénère, on ne saurait dire où l'on adore avec le plus de ferveur : dans l'olympienne sérénité de Bach, dans la lumière radieuse de Mozart ou dans la grandeur prométhéenne de Beethoven. Auprès des trois maîtres, on se sent sur des cimes différentes, mais de clarté égale et rayonnante.

May de Rudder.





LE MOIS

A SAINT-WANDRILLE.

M. et Mme Mæterlinck ont fait à William Shakespeare les honneurs de leur abbaye de Saint-Wandrille. Toute la presse, *Figaro* en tête, a bruyamment informé le public de cette imposante manifestation. Il pourrait sembler inutile d'en parler encore aujourd'hui. Et pourtant la musicologie a son mot à dire : elle a participé à cette soirée tragique ; elle en a surveillé la musique, assez réduite, il est vrai, puisqu'aucun compte rendu ne semble en avoir remarqué la présence.

C'est le sort habituel des pièces de Shakespeare, en France, du moins. On oublie qu'elles sont musicales, et disposées dès leur origine par un homme qui savait ce qu'est le pouvoir des sons. Quelques faiseurs d'opéras se sont, il est vrai, souciés des drames du vieux Will, pour les exploiter à leur manière ; mais les traducteurs, adaptateurs, reconstructeurs de Shakespeare àl'usage du public français sont bien, avouons-le, un peu embarrassés de la musicalité évidente de ces œuvres. Le décorateur, le costumier, le poète translateur, n'ont qu'à laisser parler leur compétence ou leur imagination. Mais le musicien, auquel le Conservatoire n'a jamais dit un mot de Shakespeare ni de la musique anglaise du

xvie siècle, se trouve légèrement empêtré, et alors on s'en tire comme on peut.

Mme Mæterlinck, qui a non seulement le respect de l'art, mais encore celui de l'histoire et de la vérité, n'avait pas manqué de remarquer l'emploi de la musique dans *Macbeth*. Elle fit part de ses préoccupations à Charles Bordes, l'infatigable et audacieux Charles Bordes, qui, à son tour, prit conseil de Pierre Aubry. Et je me trouvai moi-même engagé dans ces consultations qui avaient bien quelque chose de médical : il s'agissait de rendre à Lady Macbeth et à ses partenaires l'usage de leurs organes musicaux, dont ils étaient privés depuis longtemps, et au besoin de procéder à quelques amputations nécessaires.

L'idée d'une musique contemporaine des personnages légendaires fut tout d'abord écartée. Elle se serait harmonisée avec le décor de Saint-Wandrille, mais l'absence de texte la rendait absolument irréalisable. En outre, c'est de la conception de W. Shakespeare qu'il s'agit dans cette œuvre et non de la vérité historique du xe siècle. Le mieux eût été de restituer à *Macbeth* le vêtement sonore dont cette œuvre s'est parée à sa première apparition sur les planches anglaises. Là encore, le mauvais sort empêcha la reconstitution : tout d'abord parce que les indications de Shakespeare sont souvent trop vagues dans cette pièce pour permettre une identification, et surtout parce que M. Mæterlinck a, dans son adaptation particulière, sacrifié précisément les parties où la musique aurait pu intervenir avec une certaine autonomie.

S'appuyant sur le mauvais état des traditions, sur les interpolations reconnues ou probables, l'auteur de *Pelléas* a retranché de *Macbeth* tout ce qui pouvait retarder l'horreur de ce sombre drame. Il a supprimé la scène narrative du sergent et le rôle d'Hécate. Celui-ci est en effet, si l'on veut, un intermède lyrique ; par conséquent aussi un moment musical. Les sorcières et la maîtresse de leurs enchantements évoluent dans une atmosphère musicale. Le fantastique et le mystérieux se glissent un instant avec elles parmi les conjurations et les meurtres, et tout aussitôt, par la force même des choses, la musique paraît, comme le rayon de lune sur la bruyère pâle. M. Mæterlinck n'a pas autorisé cette distraction. Les deux chansons : *Venez, venez* et *Noirs esprits*,

n'ont donc pu trouver leur place à Saint-Wandrille. Est-ce un bien ou un mal ? Je ne saurais dire. L'exégèse shakespearienne est une terrible chose. Il reste cependant acquis à l'histoire de cette unique représentation que le traducteur a réservé ses sympathies pour le drame et sacrifié le lyrisme.

Dans ces conditions, la musique devenait accessoire et l'anachronisme peu dangereux. Il a suffi à notre ami Aubry de puiser dans l'ouvrage de Chappel, *Old english popular music*, et de faire choix de quelques pièces du XIIIe au XVIe siècle. Celles-ci, confiées à la famille des hautbois par Charles Bordes, suffirent aux entrées instrumentales indiquées par Shakespeare. On ne saurait affirmer qu'elles furent inutiles, mais elles se fondirent dans l'intense émotion de cet étrange spectacle. Tous ceux qui ont assisté à cette soirée historique ont eu l'impression que la musique n'était point absente, mais ils n'ont point songé à la juger. Un de nos amis, M. F. Custot, nous écrit à ce sujet : «... J'avoue que, fasciné par le spectacle qui se déroulait devant moi dans cet incomparable décor, subjugué, hypnotisé par la puissance de ce drame, ensorcelé par ces visions où je ne démêlais plus la réalité et la fiction, je n'ai pas écouté la musique ! Mais ce que j'ai entendu, ces sons vagues, ces harmonies lointaines, étouffées, ont intensément ajouté à mon émotion. J'étais si totalement pris, secoué, je me suis trouvé si brusquement transplanté de dix siècles en arrière, que je n'ai pu me livrer à aucune analyse de la partie musicale ; je ne me suis, sous ce rapport, rendu compte de rien. Il me semble d'ailleurs que l'admirable artiste qui a conçu et réalisé cette extraordinaire représentation a relégué la musique du drame au vrai plan où Shakespeare l'eût voulu placer. Ce génie dramatique devait sentir que, de là, elle n'agirait que mieux sur les nerfs de ses auditeurs ; il ne s'est pas trompé avec moi... »

Est-ce bien ce qu'a voulu Shakespeare ? Que M. Mæterlinck me permette encore une fois de poser la question et de ne pas la résoudre. Pour que ce débat fût intéressant, il faudrait étudier à loisir le rôle de la musique dans le drame shakespearien, comme l'ont tenté Elson, Naylor et, chez nous, M. Bellaigne. Il faudrait surtout pouvoir entendre une de ces œuvres pourvue de la musique originale. Et, ne nous faisons pas d'illusions : l'adaptateur qui nous

transporterait tout à coup en face de la réalité de 1615 nous causerait une vive déception. Ce que nous aimons en Shakespeare, comme en toutes choses, c'est nous-mêmes.

J. ECORCHEVILLÉ.



La musique en Suisse romande

Ma dernière lettre de Suisse romande est trop lointaine pour que j'essaye de vous donner fût-ce un résumé des faits musicaux survenus dès lors dans ce coin de pays. Ce n'est pas à dire que ces faits aient été d'importance première et considérable ; du moins furent-ils excessivement nombreux, et de la physionomie actuelle de notre vie musicale, je me bornerai à dire qu'elle révèle chez le public une préoccupation, un besoin de musique toujours plus accusés, — en quoi notre public ne fait que suivre, je crois, un mouvement général, — et ceci, qui est plus singulier, à savoir une curiosité toujours plus vive et même une certaine accoutumance récente du mouvement musical contemporain, des œuvres françaises notamment.

Après une série d'auditions et de conférences consacrées à vos compositeurs essentiels, et où se dévoua le plus souvent le talent probe et distingué de Mlle Hélène Luquiens, il semble que nos amateurs dont je vous indiquais naguère les tendances très allemandes commencent à s'enquérir de ce qui se passe outre-Jura ; l'attitude de la presse à l'égard de Debussy, par exemple, a changé à peu près du tout au tout ; elle reste assez « journaliste », si je puis dire, mais moins inélégante qu'elle ne fut à certain moment.

L'évolution qui se marque ainsi dans nos concerts occasionnels et dans le goût du public n'est guère à constater, par contre, et sauf dans un cas dont il sera question tout à l'heure, dans nos institutions régulières de concert. Celles-ci restent assez fidèles à leur routine et répètent un répertoire presque invariable dans des programmes peu soucieux d'unité et d'harmonie.

A la direction des concerts symphoniques de Genève, M. Risler, puis M. Stavenhagen, ont succédé à M. Willy Rehberg; M. Risler n'y a pas montré des dons particuliers de chef d'orchestre; M. Stavenhagen, titulaire définitif de la place, ne s'est guère signalé jusqu'ici, à l'exception de quelques initiatives intéressantes (exécutions de symphonies de Bruckner et de Mahler), que par des qualités de métier et d'habileté technique.

A Lausanne, M. Birnbanne parti a été remplacé à la tête de l'orchestre, après un concours tumultueux, par M. Alonso Cor de Las, qui y fit une carrière brève et sans gloire. J'aurai d'ailleurs à reparler sans doute de l'orchestre de Lausanne, complètement réorganisé, et de son nouveau chef qui sera nommé au moment où paraîtront ces lignes.

Le fait essentiel de la dernière saison est l'impulsion subite et singulièrement vive que donna aux concerts du *Kursaal de Montreux* la direction nouvelle de M. F. de Lacerda. Ceux qui ont pu apprécier à la *Schola Cantorum* de Paris, à l'*Association des concerts historiques* de Nantes ou dans tant d'autres cercles musicaux l'activité artistique de M. de Lacerda, comprendront qu'un si vrai et si complet musicien ait attiré dès son arrivée, en septembre dernier, l'attention non seulement de Montreux, mais de toute la contrée..

Tout de suite on remarque dans l'organisation des concerts une disposition ingénieuse des ressources musicales du Kursaal. Grands concerts symphoniques le jeudi, concerts classiques, comprenant généralement de la musique de chambre, le samedi, autres concerts de tenue moins sévère, il n'est pas une de ces manifestations pourtant bien nombreuses qui ait fait la moindre concession au mauvais goût ; chacune a sa signification et comme son style; chaque programme réalise une unité harmonieuse et diverse, un équilibre sans monotonie. Enfin on ne tarda pas à s'apercevoir que la succession même de ces programmes n'était nullement livrée au hasard; dès les premiers s'esquissaient de rapides cycles d'évolution de l'ouverture ou de la symphonie ; et maintenant que la saison touche à sa fin, leur ensemble montre la réalisation de ce qui devrait être l'idéal des institutions de concerts comme les nôtres : une vue harmonieuse du passé, une étude intelligente du présent.

La plupart des chefs, lorsqu'ils regardent le passé, ne vont guère au delà de Haydn et Mozart, sauf pour sauter à Bach et Händel ou demander à Rameau quelques airs de ballets, toujours les mêmes et dans des arrangements douteux. A cet égard, en tout cas, l'originalité de M. de Lacerda est éclatante. Guidé moins par une curiosité d'archéologue que par un goût de pur musicien, mais de musicien érudit, celui-ci sait à merveille choisir dans le passé des œuvres toujours vivantes; et les vieux maîtres français, italiens, allemands et anglais apportent une contribution notable et précieuse à ses programmes.

Quant à l'art contemporain, il est deux écoles auxquelles M. de Lacerda a fait un appel fréquent et qui se voyaient pour la première fois rendre une si belle justice en Suisse romande : celle des jeunes Français et celle des Cinq Russes.

Contre quelques œuvres de Saint-Saëns, Leclerc, Grétry, Gluck, Berlioz, Bourgault-Ducoudray, Fauré, Chausson, il faut citer dans les œuvres françaises jouées cet hiver :

Rameau : Fragments de *Castor et Pollux*.
— — de *Zoroastre*.
— — des *Festes d'Hébé*.
— — d'*Hippolyte et Aricie*.
Franck : Fragment de *Rédemption*.
Lalo : *Rhapsodie norwégienne, Concerto*.
D'Indy : Fragment de *Médée, Suite en ré, Fervaal*.
Ropartz : *La Cloche des Morts*, *Adagio* pour violoncelle et orchestre.
Chabrier : *España*, *Suite pastorale, Danse slave*.
Duparc : *Phydilé*.
Debussy : *Prélude à l'après-midi d'un Faune*.
Rabaud : *Procession nocturne*.

Parmi les musiciens russes, ce sont Borodine (*Dans les steppes de l'Asie centrale*, danses du *Prince Igor*), Rimsky-Korsakow (*Capriccio espagnol, Antar*) et Glazounow (*Stenka Razine*) qui ont le plus souvent paru au programme. Qu'on ne croie point que cette mise en évidence des musiques française et russe, trop ignorées chez nous jusqu'ici, ait empêché M. de Lacerda de rendre

justice à l'art allemand. Les grands maîtres d'outre-Rhin, les génies de la symphonie et de l'ouverture, ont occupé dans ses programmes la place essentielle qui leur revenait, et l'on a pu applaudir il y a quinze jours encore à un festival Beethoven-Wagner tel que n'en eût pas mieux composé un authentique Germain.

Il ne faudrait d'ailleurs pas voir dans les programmes de ce premier hiver une réalisation intégrale des intentions de M. de Lacerda. En arrivant à Montreux, celui-ci y trouvait un orchestre restreint, accoutumé à des chefs allemands, et d'autre part surchargé de besogne. Que de ce premier contact entre un orchestre surmené et contraint aux travaux les moins propres au perfectionnement musical de ses membres et un chef nouveau, étranger en somme, fécond en initiatives inédites, ait pu naître cette série si riche et sans défaillance de beaux concerts, voilà qui est tout à fait surprenant et remarquable, et tout à l'honneur à la fois du chef et de ses musiciens.

Entre tous les concerts de M. de Lacerda, il en est un que je tiens à mentionner. C'est celui que le Kursaal de Montreux organisa à son bénéfice et que l'on nomma très justement sa *fête artistique*. Le programme, excessivement copieux, semblait un résumé quintessencié de cette première saison. Le public, compact, manifestait par des rappels incessants et des envois abondants de palmes et de fleurs son enthousiasme et sa sympathie. Enfin des artistes avaient tenu à marquer particulièrement leur sympathie pour le chef d'orchestre, en participant au concert. C'était Mlle Lily Béraneck, jeune cantatrice très douée, qui remplaçait au pied levé Mme Troyon-Blaesi, une de nos bonnes artistes.

C'était surtout M. Joachim Nin, venu tout exprès de Berlin pour jouer le *Concerto* en *ré* de Bach. Notre public entendait pour la première fois M. Nin, et l'impression que fit ce très sobre et très consciencieux artiste sur des auditeurs accoutumés aux virtuoses démonstratifs fut prodigieuse. Sous l'apparente froideur de l'attitude et du jeu, on ne put pas ne pas sentir la vigueur profonde de la pensée et du sentiment, l'émotion pénétrante et contenue. Ce fut une glorieuse et superbe victoire de la sincérité sur le charlatanisme, et qui dut encourager l'auteur de la remarquable petite brochure : *Pour l'art.*

La « fête » de M. de Lacerda a été la consécration judicieuse d'une saison musicale susceptible de marquer le commencement d'une ère nouvelle pour notre vie artistique. On tient volontiers, dans nos villes d'étrangers, la musique pour un accessoire coûteux et nécessaire, mais privé d'intérêt en soi, et fait pour accompagner sans les gêner les thés et attractions des casinos. M. de Lacerda vient de démontrer qu'elle peut être autre chose ; le succès de ses concerts auprès de la colonie étrangère prouve à l'évidence que, faite avec une réelle conscience et distinction artistique, elle est à elle seule un puissant élément d'intérêt.

Souhaitons que cette vérité nouvelle soit comprise, et qu'apportant petit à petit dans la composition et l'effectif de son orchestre, ainsi que dans ses conditions de travail, les améliorations nécessaires, M. de Lacerda poursuive son œuvre. Nos administrateurs s'apercevront alors que, peu à peu, l'accessoire coûteux est devenu productif, et qu'un attrait d'un ordre nouveau s'est ajouté à ceux que l'on ne cherchait jusqu'ici que dans le pittoresque de nos montagnes et de nos lacs.

E. Ansermet.



MUNICH SÉJOUR D'ÉTÉ MUSICAL.

Il l'est, et prétend le devenir, dès l'an prochain, encore davantage. Mais, déjà cette année-ci, la grande conception se dessine d'une sorte de ville d'eaux, de séjour de plaisance pour mélomanes, où ils seraient assurés de trouver, dans le plus parfait recueillement et les meilleures conditions d'hygiène musicale, des séries d'auditions cycliques de l'œuvre entier de certains maîtres, exceptionnellement soignées. Oh ! la volupté spirituelle d'entendre, tout à son aise, la suite entière des neuf symphonies de Beethoven, des neuf de Bruckner, des neuf de Mahler, des quatre de Brahms, et puis d'en faire table rase pour tout l'hiver ! Pouvoir consacrer l'hiver entier aux nouveautés, aux raretés et aux exhumations. Au lieu d'entendre dix fois par saison l'ouverture de *Léonore* n° III, une demi-douzaine de fois les sempiternelles III, V, VI, VII et IXe, ne plus les aborder qu'une seule fois (deux tout au plus avec la répétition générale), un seul jour par an, comme on fait ses pâques ! Le cycle *Beethoven-Bruckner-Brahms*, de M. Ferdinand Lœwe, à la Société des

concerts (ancien Kaïm Saal) nous aura fait entrevoir cet idéal, et à lui seul aura compensé la pitoyable décadence des cycles Wagner et Mozart, devenus de véritables improvisations, celui-ci au *Théâtre de la Résidence*, et celui-là, au *Prince Régent*, de simples représentations de répertoire courant, tous deux désormais la proie des Américains, pour qui tout est bon. Un vigoureux effort cependant, réclamé avec énergie et courage par la presse locale, pourra, n'en doutons pas, les rendre à leur ancien lustre. Le projet aboutira sans doute aussi de monter, au *Prince Régent* également, les *Troyens* et les drames de M. Richard Strauss. Un essai a été tenté avec *Elektra*, qui a donné ce résultat satisfaisant d'assourdir l'orchestre au point qu'une oreille un peu familière avec la musique de demain n'y pouvait plus rien percevoir d'insolite ! Puis nous avons eu encore l'essai de fourrer dans *l'Abîme mystique* même la *Fantastique* de Berlioz, celui-là pas trop réussi, semble-t-il !

En attendant, pendant que dans les domaines de MM. von Speidel et Mottl règne pas mal d'anarchie, qu'on cherche et que, pour le moment, on ne se retrouve même pas soi-même, la *Société des concerts*, dont M. Lœwe est l'âme, M. Koch la tête, et dont une noble Mécène, Mme Barlof, fournit le nerf, vient d'avoir l'intelligente initiative que j'ai dite. Le cycle d'auditions de cette année s'est composé des neuf symphonies de Beethoven, une par soir, escortées, sauf la IXe, d'une de Brahms ou de Bruckner. En plus, une soirée spéciale pour la VIIIe de Bruckner et une soirée spéciale consacrée à Brahms avec, outre la IIIe Symphonie, l'ouverture pour une *féte académique* et le double Concerto pour violon et violoncelle, exécuté à merveille par MM. Henri Marteau et Hugo Becker. Brahms a du reste encore bénéficié du Concerto de piano en *si* majeur, exécuté par M. Frédéric Lamond, et de l'*Ouverture tragique*. On annonce d'ores et déjà, pour l'été prochain, la reprise de quelque chose d'analogue, mais avec exclusion de Brahms cette fois, puique nous en allons être saturés prochainement, lors des premières grandes fêtes spéciales qu'organise la nouvelle et puissante *Société Brahms*. Je vous en rendrai compte à leur heure. En attendant, il est donc décidé qu'en 1910 M. Lœwe nous donnera les neuf symphonies de Beethoven avec enfin, pour la première fois consécutivement, les neuf de Bruckner.

C'est le gros événement du cycle de cette année que cette impatronisation définitive de Bruckner dans la société des « grands B ». Et il s'y comporte, à vrai dire, beaucoup mieux que son rival de la vie terrestre. Pour la première fois, il reprend son droit d'aînesse sur Brahms et la place usurpée par celui-ci. Brahms n'est plus que le Racine de ce Corneille, et jamais n'a été mieux démontrée l'inanité de la prétendue affiliation de Brahms à Beethoven. Bruckner y a droit infiniment mieux que lui. Si je ne venais pas d'user des noms de nos grands classiques, je serais tenté de les reprendre pour dire que si Beethoven représentait tout à la fois Corneille et Racine additionnés, il est clair que Brahms ne

lui serait qu'une sorte de Voltaire. Mais ce ne sont là, ce ne peuvent être que des façons de parler. La nature et l'histoire ont beau tout recommencer, les génies eux ne se recommencent pas. Tout au plus s'évoquent-ils les uns les autres. Méfions-nous de la facilité de ces comparaisons : elles sont encore plus dangereuses que commodes, et la seule excuse du parallèle est de pouvoir être poussé jusqu'au point où, enfin, s'expriment les plus profonds traits des individualités, du frottement de l'une par l'autre. Un parallèle pour être bon n'est jamais court. Bruckner, âme véhémente, expansive et tendre, autrichien, catholique, autodidacte, non pas illettré mais sans érudition, grand poète contemplatif à la François d'Assise, mais ni artiste, ni styliste, musicien jusqu'aux moelles et sachant la musique comme Raymond Lulle la logique, est l'exemple peut-être absolu du génie dépourvu de talent et du sens de la mesure. Brahms, âme bourrue, timide et retorse, esprit pondéré et minutieusement érudit dans les choses et l'esprit de son art, homme du Nord, protestant, environné des princes de la science, sans imagination créatrice, mais doué de cette imagination qui invente et parfait le détail, et qui est la caractéristique même du talent, scoliaste de génie si l'on veut, mais esprit critique avant tout, féru d'admiration pour la culture universitaire, c'est décidément, auprès du maître de Linz, l'éternelle opposition de l'hanséate, du commerçant du Nord, devenu autorité musicale, et de l'âme populaire danubienne et alpestre. Or Beethoven, avant eux, a été le premier exemple de la possibilité d'une résolution harmonieuse en un seul homme de quelques-uns de ces admirables contrastes engendreurs de vie artistique, contrastes Nord et Sud, catholicisme et esprit moderne, cœur et raison, Prusse et Autriche, plaine de sables et région alpestre, dont un autre exemple encore plus complexe, encore plus universel, embrassant en plus l'Orient et l'Occident, le monde slave et le monde latin, l'allemand et l'asiatique, nous est donné aujourd'hui en Gustave Mahler.

Car Mahler, grâce à M. Lassalle, n'a pas été absent de notre été musical. Il ne faut certes pas comparer la hâtive ébauche, pleine de fougue et d'audace, qu'il nous a donnée, au moyen de son orchestre admirablement routiné, mais si indiscipliné, de la IVe symphonie du Maître de Vienne et New-York (1), avec n'importe laquelle des auditions si soignées que nous devons à M. Lœwe. Ce serait rapprocher un charbonnage de M. Hœlzel d'une gravure de M. Klinger ; mais j'estime qu'une grande reconnaissance est due par nous tous à M. Lassalle pour ce que, prisonnier des circonstances et d'un orchestre qui a les qualités

(1) Celle connue des orchestres allemands sous l'indication de « au violon désaccordé » (*abgestimmt*) ; celle, si l'on veut, *de la cuisine des anges*, pour ne la désigner toutefois que par un détail *extérieur*, comme on dit de telle de Haydn, celle au *roulement de timbales*.

de ses dé·auts, c'est-à-dire à peu près celles d'un cheval vicieux, il nous a permis de juger de l'effet de Mahler au beau milieu du cycle *Beethoven-Brahms-Bruckner*. Ce fut comme si l'on avait ouvert un parc enchanté à nos ébats, et qu'on nous eût chassés d'entre les bancs d'école au grand air. Le lendemain, une répétition Lœwe nous faisait l'effet d'une *rentrée des classes*. Ou bien que, revenus de l'atelier de Klimt, nous entrions au musée devant des Poussin, des Lebrun et des Salvator Rosa. La IVe de Brahms s'écoutait comme on eût lu des pages de Sainte-Beuve, récrites par Brunetière, et ce fut à grand'peine que la VIIe de Beethoven nous fit échapper à cette vie des livres, qui tout soudain semblait succéder à cette vie de la *natura naturns* à travers l'un des cerveaux les plus merveilleusement lucides de notre temps. Et encore était-ce pour nous montrer une *apothéose de la danse*, bien plus *apothéose* que *danse* tout court, et surtout que la *danse* pressentie par Mallarmé, cette danse, idée et nature dansées, dont l'œuvre de Mahler nous fait si souvent entrevoir l'espérance, sinon déjà la réalisation première. Mon Dieu ! ce sont là choses si grandes, qu'on semble toujours en parler à la légère, surtout en Allemagne, dès qu'on ne se prosterne pas. La VIIe de Beethoven n'a plus besoin que nous nous prosternions, Dieu merci, nous l'aimons et la savons au point qu'elle fasse partie de notre substance. Et l'heure de la VIIe de Mahler n'est sonnée que d'hier.

Il n'est rien de tel pour donner la sensation du dimanche, à ceux à qui la messe ne suffit pas, que les habits du dimanche. Tous les soins extérieurs pris par l'Association des concerts, pour le bel ordre et la bonne ordonnance de ses offices de la Sainte Trinité musicale du XIXe siècle, ont bien contribué à en augmenter l'éclat. Un concert d'hiver dont le programme se composerait uniquement de l'*Héroïque* et de l'ouverture de *Léonore* n° III, risquerait beaucoup de nous sembler chose banale. M. Lœwe réussit à en faire un événement extraordinaire : c'est bien ! Mais comme nous sommes reconnaissants à l'administration d'avoir modifié et amélioré le *podium* de jadis ; repeint ou rafraîchi la salle, mieux harmonisé ses couleurs et ses rideaux ; couvert de guirlandes de roses cramoisies son buffet ; installé une librairie dans son corridor ; commandé des affiches, des programmes et des billets d'un noble aspect, de ce classicisme renouvelé aux meilleures sources, dont l'Hellène Gysis a implanté le goût, vraie réforme devenue religion, de la monomanie pseudo-grecque des règnes de Louis Ier ici, et là-bas d'Othon. Tous ces menus soins extérieurs et matériels correspondent absolument à ceux tout spirituels que M. Lœwe apporte à la formation et à la discipline de son jeune orchestre, en tel contraste d'armée régulière, intelligente, aussi bien élevée que bien astiquée, avec la bande de francs-tireurs qui semble avoir élu M. Lassalle pour chef, à l'unique condition de n'en être jamais contrariée. Ces jeunes gens de bonnes

manières, et aussi respectueux de la musique que de leur directeur, semblent mettre leur point d'honneur à saisir les moindres finesses de ses intentions. Tous les violons, du premier au dernier, ont été munis des meilleurs instruments de fabrication récente, que l'on connaisse en Allemagne, ceux de la firme *Neu Cremona* de Berlin, en sorte que l'homogénéité du son soit parfaite. On n'obtiendra jamais rien de pareil d'un orchestre dont certains individus auraient quelque Stradivarius ou un Amati, tandis que la majorité jouerait sur des instruments de vingt-cinq ou même de dix mark. Cinq minutes avant l'entrée du chef d'orchestre, tout bruit d'accordage ou d'essai de passage scabreux doit avoir cessé, de telle sorte qu'aucune sonorité instrumentale n'ait précédé l'attaque. C'est au moins d'aussi bon effet, pour préparer au recueillement, que l'extinction des lumières au théâtre. Un seul détail de ce genre serait peut-être négligeable ; leur réunion ennoblit à plaisir ces belles fêtes, uniques jusqu'ici en Europe. Est-il besoin d'ajouter que le service du vestiaire et des portes, la discipline de l'intérieur vont à l'unisson de la discipline de l'orchestre ? Le cycle *Beethoven-Brahms-Bruckner* de 1901 restera un modèle de festival en soi, autant qu'un de ces modèles d'organisation de fêtes compliquée, dont l'Allemagne a coutume de nous donner d'utiles exemples, qu'il s'agisse de la réforme de la mise en scène au Théâtre des Artistes, et de ses Expositions internationales d'art quadriennales, aussi bien que de son service des postes et des paquets. Mais le nom sur lequel il faut clore cette chronique est celui auquel demeurera à tout jamais attachée la survivance de l'œuvre de Bruckner, — et cela suffirait à la gloire d'un homme — celui du parfait ami et disciple, celui de l'excellent éducateur d'orchestres, celui du directeur-poète Ferdinand Lœwe.

WILLIAM RITTER.



LA FÊTE DES VENDANGES A BORDEAUX

Le journal *la Petite Gironde* eut l'heureuse idée de glorifier le bon vin de Bordeaux par un triduum bachique où, dans un décor naturel, s'opéra une fois encore cette « fusion des arts » pourtant si décriée depuis Wagner. Donc pendant trois jours le Gascon en liesse acclama de matinales cavalcades symboliques, et remplit chaque après-midi l'immense amphithéâtre que MM. Alfred Duprat et Ferret aménagèrent fort artistement sur la fameuse place des Quinconces.

Nous n'insisterons pas sur les défilés évocateurs des chars où les Landes et les Pyrénées ; Dax, Libourne, Blaye, Saint-André et la Réole ; Arcachon et Marennes ; les vins du Médoc, des Graves, de Sauternes et

de Barsac ; le cognac et l'armagnac ; la prune et le chasselas ; le liège, le verre et la résine ; enfin les vendangeurs et leurs instruments, étaient pittoresquement figurés, sous l'égide de Cérès, de Bacchus et d'une reine Louis XV, grâce au talent divers de nombreux artistes décorateurs. Il est certain, dans l'ensemble, que les couleurs en général harmonieuses et les groupes décoratifs ingénieusement disposés formaient un spectacle doux à l'œil sinon à l'oreille, car il nous faut regretter l'absence d'un rythme musical par quoi le cortège se fût scandé. Quoi qu'il en soit, nous n'aurons que des louanges à adresser sur cet aspect très caractéristique des fêtes, aux organisateurs et à leurs auxiliaires ignorés.

Jugerons-nous aussi favorablement les représentations de l'après-midi, ce *Bacchus triomphant*, poème lyrique en trois actes d'Henri Cain et Camille Erlanger ? Ici, nous pourrions émettre quelques réserves. Le livret, écrit dans une langue assez plate, met en action anodine et parfois puérile la délivrance de Burdigala, assiégée des Barbares, grâce au nectar divin qu'une jeune fille, nouvelle Geneviève, offre au rude Hunther ; celui-ci ne résiste point au charme du philtre, et éloigne ses hordes mécontentes bien que chargées d'outres pleines et de ceps dorés. Disons à la décharge du poète que son drame, si mince soit-il, sert de prétexte à de gracieux tableaux, et qu'ainsi nous lui eussions pardonné une trop manifeste stérilité inventive si le soleil fût venu animer ces tableaux d'une jolie tonalité antique, au lieu de fuir devant la grêle et grignotante pluie, ou de se cacher sous de gros nuages maussades.

La musique est certes bien meilleure. M. Erlanger a fort bien compris ce qui convenait à un théâtre de plein air, et que son ordinaire polyphonie, tourmentée ou enchevêtrée, fût demeurée sans écho dans l'immense hémicycle où vingt-cinq mille auditeurs avaient pris place, bruyamment. Il conçut une partition très vocale, avec d'amples mélodies et des récitatifs lents et fortement accentués, avec des chœurs en général homophones, bien que de larges accords à la Hændel eussent été peut-être plus impressionnants. Son orchestre lui-même s'allégea volontairement, se limita aux grandes lignes rythmiques ou à la diction très sonore des tonalités importantes. Car c'était bien là, en effet, que devait porter l'effort du compositeur d'*Aphrodite*. Il y avait une naturelle opposition de rythmes à établir entre ces souples chants des Méridionaux et les baroques hurlements des féroces Barbares. Et l'ivresse bachique que le bordeaux communiquait à ceux-ci devait se traduire en gammes voluptueuses où s'exhalât comme un hoquet le *diabolus in musica*, le triton... M. Erlanger n'y a point manqué, et, à ce double point de vue, son œuvre est des plus réussies.

Le *leit-motiv* principal de la partition, celui que nous entendrons constamment — et parfois avec quelque impatience — ouvre le premier acte : *Les Fêtes de la Terre*, clamé par de retentissantes trompettes. Ce thème, vraiment annonciateur, est d'un tour mâle et fier, d'une heureuse

figure rythmique. Le compositeur le travaille, l'ouvre, le cisèle, en lui conservant toujours sa noblesse et sa fermeté, pendant la marche et la danse qui suivent. Les cordes d'abord, puis les cuivres, enfin des chœurs d'hommes, s'emparent en un long *crescendo* de cette idée musicale que les spectateurs eurent tôt fait de retenir. Mais ici nous parvenons à un autre épisode où s'inaugure une nouvelle et enlaçante figure rythmique traitée polyphoniquement. Elle forme contraste avec la déclamation expressive de Cérès (Mme Litvinne) et l'hymne fier de Bacchus (M. Muratore). Les voix de la déesse et du jeune dieu s'unissent en un ardent *Evohé* ! auquel les chœurs répondent par de belles imitations. La fantaisie tonale la plus absolue se joue à l'orchestre au cours des évolutions capricieuses du peuple, et surtout de l'agaçante (par son triton) danse bachique de la volupté (Mlle Regina Badet). Cependant Silène (M. Claverie) fait son entrée burlesque, et les rythmes se brisent, se déhanchent et nasillent, tandis que le chœur mis en joie acclame son idole. Par ainsi nous revenons au thème primitif chanté par tout l'orchestre, et qui clôt dans la note claire ce très remuant premier acte.

Je préfère surtout la seconde partie : *Les Barbares devant Burdigala*. Si, au point de vue scénique, cette arrivée brutale de guerriers hideux ne produit qu'un médiocre effet, du moins la musique se distingue par une vigueur d'accent, une franchise d'exécution, une diversité d'expression, des plus remarquables.

Le compositeur exprime avec bonheur l'animation du peuple de la ville gasconne, puis son effroi lorsque les Barbares s'approchent, et son ardente prière aux dieux qui l'ont jusqu'ici protégé. L'entrée du chef Hunther (M. Muratore) est d'un bel emportement. La danse qui suit se rythme par syncopes sur des tonalités chromatiques assez voluptueuses. Puis ce sont les porteurs d'amphore qui, blanche théorie, viennent supplier les envahisseurs. Un fort polithème de quatre notes traduit l'exquise pudeur de la jeune Gauloise (Mlle Chenal) qui, à l'image de sa sœur de Lutèce, ose intercéder pour ses frères vaincus. Ce thème présente d'ailleurs des analogies avec le motif principal du *Faust* de Liszt ; mais le développement qu'il reçoit ensuite dans le long et beau chœur des Gaulois lui rend son originalité. Et l'acte s'achève en une habile progression d'un effet bellement sonore.

La troisième partie, intitulée *les Saisons*, donne à l'auteur l'occasion de tableaux pittoresques. On remarque maintenant en sa musique le judicieux emploi de thèmes populaires. Et l'arrivée du Printemps (Mlle Chenal) est une fort jolie chose, avec d'inévitables et wagnériens *Murmures*, mais aussi des sonorités adoucies de cloches joyeuses. Bacchus s'avère ensuite en une phrase bien rythmée, « l'Eté resplendissant », à quoi répondent, adoratrices, les voix unies des deux déesses. L'arrivée de l'Automne est saluée par le chœur ; un mouvement de valse anime toutes les ondes sonores ; et, par un heureux rappel des

thèmes du premier acte, le compositeur amorce la marche triomphale qui clôt magnifiquement cette œuvre singulière.

En résumé, nous dirons que M. Erlanger a su trouver les accents qui convenaient à un spectacle de plein air ; qu'il a réalisé cette couleur populaire qui seule pouvait retenir l'attention d'un public bien peu savant; et que son ouvrage, cependant, conserve une noble tenue musicale qui surprit agréablement les quelques auditeurs difficiles et naturellement défiants. Ce bel effort d'art sobre et ému méritait tous les bravos ; il les obtint. Et nous y joignons bien volontiers les nôtres.

Nous saluerons aussi avec admiration l'extraordinaire Litvinne, Isolde rêvée et Cérès idéale ; l'exquise Chenal, de voix inlassable et si pure et d'eurythmie parfaite ; puis le splendide Muratore, comédien consommé, chanteur à la voix harmonieuse ; enfin le bien Silène Claverie que nous revoyons toujours avec plaisir.

Et quant à Régina Badet, l'exquise ballerine s'est complu à des espiégleries innocentes à coup sûr, mais qui ont un peu déçu tous ceux qui n'avaient point eu l'heur de la connaître dans ses créations tanagréennes d'*Aphrodite.*

En terminant, nous remercierons *la Petite Gironde* de son heureuse initiative ainsi que de l'accueil particulièrement empressé réservé par elle au représentant de notre S. I. M.

HENRI COLLET.



CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE LIÉGE.

Le 21[e] congrès d'archéologie et d'histoire s'est réuni à Liége cet été. Ces congrès, qui se répètent tous les deux ans, constituent à peu près les seules occasions où les Belges puissent prendre rang parmi les musicologues. L'érudition musicale ne possède en Belgique ni organe, ni moyens de groupement, ni possibilité d'atteindre le grand public. L'histoire de la musique n'est point enseignée dans les Conservatoires et la Société Internationale compte cinq membres dans la Belgique tout entière !

Onze communications concernant la musique ont été faites à ce congrès. M. Lavoye a traité de la musique pendant la Renaissance ; M. van den Borren a apporté le début de son ouvrage sur Guillaume Dufays ; les D[rs] Jorisenne et Dwelshauvers ont émis le vœu que les bibliothèques des Conservatoires royaux soient régulièrement ouvertes au public. Des trésors inestimables gisent là, et la science a le devoir de les revendiquer. A Liége en particulier, les manuscrits appartenant au fonds Terry, dont

l'acquisition a été faite il y a vingt ans, ne sont communiqués que selon le bon vouloir du directeur. Ceci dépasse les bornes d'une querelle d'intérêt local ; certains problèmes essentiels de l'histoire musicale (les origines de la sonate, par exemple) ne seront élucidés que le jour où cette collection sera définitivement ouverte.

Un manuscrit qui eut les honneurs du congrès, le 888 de la Bibliothèque universitaire, est actuellement à Paris, entre les mains de M. Guilmant, qui va prochainement le publier dans sa magnifique collection des *Archives de l'Orgue*. Il comprend surtout des pièces appartenant au répertoire des églises liégeoises vers 1615. Quelques-unes de ces pièces furent exécutées au congrès par MM. Lavoye, Lucien Mawet et Fernand Mawet, organistes. Les exécutions musicales organisées à cette occasion comprenaient encore une sonate de Hamal (1738), la *Symphonie concertante de Gressnicks* (1790), un concerto pour flûte de J. Coclet, et des pièces vocales de Hamal, Grétry et du Mont.

J. D.



A SAINT-JEAN-DE-LUZ.

Notre ami Bordes, dont l'initiative est inlassable et dont les rêves trouvent toujours le moyen de se réaliser, vient d'offrir aux amateurs de musique ancienne un spectacle original. Il a fait représenter, à Saint-Jean-de-Luz, l'*Iphigénie* de Gluck sur un théâtre de verdure, avec le concours d'éléments chorégraphiques tout à fait inattendus.

Dans le domaine de M. le vicomte de Gironde, à côté de Mlle Nougaret (Iphigénie) et de M. Simonet (Thoas), on vit le 29 août le ballet des guerriers exécuté par un double quadrille de danseurs basques, descendus des hautes vallées, et stylés par M. Rougier, venu tout exprès de Montpellier pour conseiller ces danseurs agrestes.

L'épreuve était audacieuse. Elle réussit pleinement. En quelques jours ces Basques montagnards se transformèrent en Scythes parfaits, sauvages, souples, vigoureux et plastiques.

Il y a une morale à tirer de cet incident artistique. La danse de nos provinces françaises n'est donc pas encore remplacée par l'uniformité du boston. Le simple paysan, avec quelques bons avis, est capable de monter directement sur les planches et d'y faire bonne figure, sans passer par l'Opéra. Il a donc encore conservé des traditions qui lui permettent d'affronter les évolutions d'un ballet. Ceci posé, par l'heureuse tentative de Bordes, nous allons voir certainement un de ces jours les danseurs basques sur une scène parisienne, l'Opéra-Comique ou la Scala. Le mou-

vement de décentralisation artistique va être immédiatement exploité par un directeur, au profit de la capitale, et s'achever par un acte de *déracinement*. Ou bien je me tromperais beaucoup.

J. E.



REPRISE DES COURS ET CONCERTS

Au cours Sauvrezis, la rentrée a eu lieu 82, rue de Passy, et 4, rue de la Sorbonne, le 4 octobre. Le cours de gymnastique rythmique inauguré avec succès l'an dernier est continué par Mlle Bréchoux (méthode J. Dalcroze).

M. Paul Vidal devient collaborateur du cours pour la composition et l'orchestration.

Une place de plus en plus importante est donnée à la musique d'ensemble : musique de chambre, orchestre, chant d'ensemble, chœurs.

Les auditions historiques comprendront Beethoven, Mendelssohn, Schubert. Enfin signalons un cours d'histoire de la musique de chambre, depuis les origines, par M. Louis Laloy ; un quatuor réuni par M. E. Borrel donnera les exemples.

Les cours de dessin, peinture, modelage, auront comme corollaire un cours d'histoire de l'art (antiquité) fait par M. I. L. Blanchot.

*
* *

Les concerts de la Société *Hændel* reprendront le mardi 14 décembre, avec une audition des œuvres de *Schutz*. Leur vaillant directeur, notre collègue Félix Raugel, ira quelques jours plus tard à Besançon conduire le *Messie* de Hændel, dont il a reconstitué l'orchestration originale.

*
* *

Mlle Elisabeth Delez, cantatrice et professeur de chant, reprendra ses cours et leçons chez elle, 38, rue Pergolèse, le 1er octobre.

*
* *

A Versailles, notre collègue E. de Bricqueville reprend ses classes d'instruments anciens : vielle, théorbe, trompette marine et clavicorde.



LA LIBERTÉ DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL.

C'est là une très grave question qui a souvent préoccupé l'opinion. Par ces temps de syndicats, les défauts de l'indépendance sautent aux yeux et les avantages de la collectivité prennent une importance considérable. Notre collègue M. Daubresse a entrepris dans le *Monde musical* sur ce sujet délicat une très intéressante étude qui a pour résultat en ce moment toute une organisation de diplômes et d'examens dont la Société des musiciens de France a pris l'initiative. Nous reviendrons bientôt sur ce projet.



LES GRANDES ÉPOQUES DE LA MUSIQUE.

Encouragés par leur succès de la saison dernière, Mesdemoiselles Mary et Fernande Pironnay et M. Paul Landormy organisent pour cet hiver une série *de dix conférences musicales avec auditions,* qui auront lieu *à 5 heures,* à la *salle de la Société d'Horticulture*, de quinzaine en quinzaine, à partir du *lundi 8 novembre.* Ils se sont assuré le concours de Mlles *Marthe Dron, Duranton, Gellée,* Mme *Marthe Landormy,* Mlle *Blanche Selva,* MM. *Marseillac, Motte-Lacroix,* pianistes ; — de Mmes *Marie-Anne Delacre, Fournier de Nocé,* Mlle *Viard,* cantatrices ; — de Mlles *Crespi, Pitois, Durand,* MM. *Paul Baudoin, Daniel Hermann,* violonistes ; — de M. *Revel,* violoncelliste, et de M. *Mondain,* hautboïste ; — du *Quatuor vocal Philip* et du *Quatuor Parent.* Le programme comprendra cette année l'histoire de la musique instrumentale et plus particulièrement de l'école allemande jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. A la première séance on entendra des œuvres très curieuses pour *violes* du XIIIe siècle, découvertes par M. *Aubry,* des *danseries* pour instruments à cordes du XVIe siècle, publiées par M. *Expert,* et des pièces de *virginale* et de *clavecin* des écoles anglaise, française et italienne du XVIe et du XVIIe siècle.

Entrée : **cinq** francs.
Abonnement, ou série de 10 billets : **30** francs.



Nous sommes heureux d'annoncer que de retour à Paris, M. A. Dandelot reprend ses réceptions chaque jour de 2 à 4 heures. Les bureaux de l'administration de concerts sont ouverts de 9 heures à midi et de 2 à 6 heures.

BIBLIOGRAPHIE

Schmidt (H.) et Hartmann (U). — *Richard Wagner in Bayreuth.* (Lpz. K. Klinner, 1909, in-12 de 140 pp. Mk. 3.)

Ce petit volume est charmant et infiniment agréable à parcourir. Il peut former le pendant de ces souvenirs wagnériens publiés récemment par Mme J. Gauthier dans la *Revue de Paris.* Les auteurs se sont avisés de recueillir à Bayreuth, parmi les survivants de la grande époque, toutes les anecdotes, même les plus minimes, dont se souvenaient avec orgueil ceux qui ont approché le maître.

Nous voyons ainsi Wagner aux prises avec son jardinier, son serrurier, son entrepreneur, son relieur et... ses chiens. Ces légères silhouettes ont, malgré tout, leur importance et leur signification historique. Elles précisent assez vivement la physionomie de l'auteur de *Parsifal.* Celle-ci, par exemple, est instructive. Un jour, vers 1874, la musique militaire du régiment de chevau-légers, casernée à Bayreuth, vint souhaiter la fête du maître en exécutant devant Wahnfried la marche de *Tannhäuser.* Wagner descend et demande un *da capo* général sous sa direction. « Aucune musique militaire, ajoute-t-il, n'a, jusqu'à présent, donné d'exécution satisfaisante de cette marche. Cela tient à ce que Messieurs les chefs de musique ne veulent pas prendre mon mouvement. » Et tout aussitôt, il se met à battre à 2/2 la mesure que le chef des chevau-légers venait de prendre à 4/4. Ce temps rapide se prolonge assez longtemps, non sans causer quelque flottement, puis le mouvement se ralentit et l'on arrive à l'accord de neuvième, qui précède la fin du morceau. Ici se place un long point d'orgue, qui, au gré du maître, n'est pas bien observé. « Messieurs, s'écrie Wagner, je vais, à cet endroit, me dissimuler sous mon pupitre. Tant que vous ne me verrez plus, vous tiendrez l'accord en enflant le son ; quand je reparaîtrai vous diminuerez jusqu'au *piano*, et alors, suivez. » Ainsi fut fait, et tout marcha bien, malgré l'accélération reprise par Wagner à la fin.

Ces indications sont précieuses. Une fois de plus, Wagner se montre ici l'homme impressionnable, tyrannique, effervescent, mais bon et sensible après tout, que nous connaissons par ailleurs. En cette familiarité apparaît très nettement un trait qui domine ce tempérament et cet art wagnérien : je veux dire *la haine de l'imperfection.* Que Wagner écrive un drame ou trace le projet d'un potager, qu'il songe au théâtre de l'avenir ou à l'organisation de sa basse-cour, qu'il mette en scène *Parsifal* ou qu'il commande des boutons de porte, partout et toujours, il lui faut

« *ce qu'il y a de mieux* ». Pas d'accommodement, pas de moyen terme, pas d'obstacle. S'il se trompe, il se ravisera, et il paiera s'il le faut, mais d'abord la réalisation, sous sa forme rêvée. Louis XIV ne procédait pas autrement. Mais personne avant Wagner n'avait osé, dans le royaume de la musique, se montrer autocrate. Et je croirais volontiers que ce goût monarchique ait été pour quelque chose dans l'hostilité française. Un musicien qui en 1860 ne tenait compte que de son bon plaisir devait inévitablement être sifflé par le Jockey-Club. Et pourtant c'est le musicien qui a triomphé ! J. E.

Frankenstein L. — *Richard Wagner-Jahrbuch.* III Bd. (1908, Berlin, Hermann Paetel. in-8° de 500 p.)

Ce troisième tome parut avec un certain retard, et moi-même j'aurais dû le signaler depuis plusieurs mois déjà. Il contient une foule d'études de détail, qui témoignent de la vivacité — quoi qu'en dise M. Saint-Saëns — de l'exégèse wagnérienne : *Wagner épistolier*, *Wagner et la famille Weber, le chœur antique et l'orchestre moderne, Leubald*, *la rythmique de Parsifal*, etc...

De ces monographies, celle de Glasenapp sur la généalogie des Wagner m'a particulièrement frappé. L'histoire connaît maintenant les ancêtres de Richard depuis 1604. Elle les suit depuis ce moment, non pas dans tous leurs actes, mais assez sûrement cependant pour les voir émerger de loin en loin dans la mêlée de l'humanité qui s'agite à travers trois siècles. Martin Wagner (1604-1669) était de Freiberg, en Saxe. Bedeau, maître d'école, organiste d'une paroisse de campagne, il reste le type de sa famille jusqu'au XIXe siècle. De père en fils, les *Immanuel*, les *Samuel*, les *Gottlob* Wagner vont se succéder dans l'étroit sillon d'une existence de pauvres « Schulmeister ». A travers la guerre de Trente ans, la guerre de Sept ans, à travers toutes les misères des invasions, des pillages, des vexations qui désolent leur malheureux pays, les Wagner suivent la voie tracée qui les mène de l'Université de Leipzig à l'orgue de leur petite ville en passant par la chaire de l'instituteur. La théologie, la musique et l'instruction primaire, voilà leur horizon pendant deux cents ans. En 1800, le père de Richard est greffier adjoint au tribunal de Dresde ; le gouvernement lui confie en 1806 l'organisation de la police, suivant les principes du Code Napoléon.

Mais, après tant d'obscurité, après des générations de patience et d'épreuve, voici que la nature prend sa revanche. Toute cette contention semble s'être accumulée lentement dans le jeune Richard et jaillir de son génie turbulent, inquiet, révolutionnaire. A son tour, l'humanité se sent bouleversée par l'âme wagnérienne, par l'explosion de cette irrésistible puissance que le silence et la médiocrité préservaient, au fond de la Saxe humiliée. J. E.

Bedier J. et Aubry P. — *Les Chansons de croisade.* (Champion, 1909, in-8° de 317 p.)

Voici un ouvrage qui offre peu de prise à la littérature. Je le constate avec admiration et aussi avec la crainte d'être peu capable d'apprécier à sa valeur ce travail de belle et pure érudition médiévale. Il s'agit d'un recueil de chansons en vieux français qui ont été inspirées aux xiie et xiiie siècles par les croisades contre l'infidèle Orient. Chaque pièce est l'objet d'un commentaire historique, critique, bibliographique, littéraire et musical qui nous documente avec une admirable précision. Malgré toutes les lumières de la philologie, bien des questions posées par MM. Bedier et Aubry restent sans solution. Au lyrisme si souvent équivoque de ces châtelains moyenâgeux, il faut encore ajouter ici les préoccupations de la politique internationale de cette époque. Comme tout ce qui se passe dans l'humanité, les croisades ont leurs *dessous*, — assez peu édifiants d'ailleurs.

Singulière psychologie que celle du croisé, qui va partir, qui part, qui est parti, ou qui finalement préfère rester chez lui ! Et quel jour amusant ces complaintes annotées par des savants nous ouvrent sur le moyen âge. A côté du bon jeune homme qui célèbre l'amour et sa dame, on trouve le croisé rassis, pris de scrupule et qui se décide sur le tard à subir les ennuis du voyage hasardeux, pour gagner son paradis. Mais on aperçoit aussi et surtout ce que nous appellerions le *leader*, le porte-voix d'un groupe politique et local, qui se charge de formuler des craintes, des remontrances, des indications, en un mot de faire de l'agitation autour d'un événement. « *Aux temps pleins de félonie* », la presse n'existe pas; mais la chanson, sous sa forme condensée, est, entre les mains des barons musiciens, un excellent moyen de provoquer une campagne, un mouvement d'opinion. Ne nous y trompons pas, la musique est ici très intimement mêlée à la politique des affaires du temps.

J. E.

Schoeffer Peter. — *Liederbuch. Mainz 1513.* (Réédition par la *Gesellschaft der Münchener Bibliophilen*, Munich, 1909, 4 parties in-*12* obl. Mk. 36.)

La Société des Bibliophiles munichois vient de reproduire en facsimilé un très rare ouvrage de musique pratique : le livre des chansons de Peter Schoeffer paru en 1513, et dont on ne connaît qu'un exemplaire. Voilà ce dont une société de bibliophiles français ne se serait jamais avisée. Allez donc parler d'un pareil projet à MM. X. ou Y (pour ne pas les nommer), et vous verrez les visages les plus accueillants prendre aussitôt l'aspect le plus fâcheux !

Il nous faudrait beaucoup de réimpressions semblables, n'ayant d'autre but que de nous fournir le document sous sa forme originale, avec son

aspect, sa physionomie, son entité bibliographique, en un mot. La commission du luth de notre société s'est déjà préoccupée d'entrer dans cette voie : espérons qu'elle y réussira et prendra modèle sur les bibliophiles de Munich.

J. E.

PEDRELL F. — *Catalech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona.* (Barcelone, 1909, in-4° de 330 p.) V. I.

J'attends, pour rendre compte de cet ouvrage magistral, l'apparition des volumes suivants, mais je tiens dès maintenant à l'annoncer comme un monument somptueux de la musicologie. La bibliographie critique, maniée par un savant comme M. Pedrell, nous promet de très utiles découvertes, dans cette terre espagnole qui est bien actuellement le jardin des Hespérides de la musicologie.

J. E.

PÉRICAUD L. — *Le Théâtre de Monsieur.* (Jorel, in-8° de 150 pages, 5 francs.)

Histoire de l'histoire des grands et petits théâtres de Paris, écrit modestement M. Péricaud en tête de son ouvrage : il eût pu sans forfanterie y inscrire : Pour servir à l'histoire de la société pendant la Révolution. Nous n'assistons pas seulement à la courte carrière de ce théâtre fondé en 1789, dans la « salle des machines » aux Tuileries, transporté ensuite à la foire Saint-Germain, et transformé, au mois de juillet 1791, en théâtre Feydeau ; nous ne voyons pas seulement défiler des acteurs comme MM. Saint-Preux, Gavaux, Martin, la Limpérani, la Morichelli, et d'autres moins connus encore, dont le nom sera ainsi sauvé de l'oubli. La Cour et la Ville se sont donné rendez-vous entre les pages de ce petit livre : les événements mettent aux prises Léonard Autié, coiffeur de la Reine, et Viotti, l'illustre virtuose, avec M. de Champcenetz et le comte d'Angivillers ; plus tard, voici paraître Cherubini, Collot d'Herbois, Camille Desmoulins ; n'oublions pas les membres de la famille royale, surtout le comte de Provence, qui va être déshabillé sans ménagements. Mais le véritable héros de toute l'histoire est avant tout le public, ce public parisien aussi facétieux, aussi prime-sautier, aussi tapageur en ce temps que de nos jours.

M. Péricaud n'échappera pas au reproche d'avoir fait là de l'histoire anecdotique. Le sujet comportait-il mieux ? Ce n'est pas prouvé. En tous cas, nous pouvons nous promettre un nouveau plaisir d'un volume sur le théâtre Feydeau, que l'auteur veut bien nous laisser espérer.

M. A.

Joseph Haydn und Breitkopf & Hartel. Ein Ruckblick bei der Verranstaltang der ersten vollständigen Gesamtausgabe seiner Werke, von Dr Hermann von Hase. (Leipzig, 1909, Breitkopf et Härtel, in-8 de 64 p.)

Entre les brochures publiées à l'occasion du centenaire de Haydn, l'une des plus intéressantes est certainement celle où M. le Dr H. von Hase a réuni et commenté tous les documents relatifs aux relations du maître viennois avec la célèbre maison d'édition Breitkopf et Härtel. Lettres originales et inédites, annonces, fac-similés d'autographes, de titres de morceaux et de portraits, forment un recueil précieux de renseignements biographiques et bibliographiques qui se rapportent principalement aux dix ou douze dernières années de la vie de Haydn, à la publication des *Saisons*, des *Messes*, des *Sept paroles*, et au projet formé, du vivant même de Haydn, d'une édition complète de ses œuvres. Il serait grandement à souhaiter que la maison Breitkopf et Härtel et ses rivales ouvrissent souvent ainsi aux historiens de la musique leurs très riches archives.

M. Brenet.

Pierre Aubry. — *Trouvères et Troubadours.* (Paris, F. Alcan, 1909, collection : *les Maîtres de la musique.*)

« Poète, prends ton luth », dit Musset. — « Je chante ! » répond, d'une voix cassée, Boileau. Pas plus l'un que l'autre, ils ne songent à réaliser une métaphore dictée par un inconscient atavisme, par le souvenir latent de l'époque lointaine où, « autant que poètes, les troubadours et les trouvères étaient musiciens ». C'est pour restituer cette vérité trop longtemps négligée, c'est pour nous faire connaître en son entier l'art double, l'art complet de ces inventeurs de notre poésie et de notre musique nationale, que M. Pierre Aubry, après nombre de savants travaux devenus la base de toute connaissance en la même matière, vient d'écrire, dans la collection des *Maîtres de la musique*, un charmant volume de « vulgarisation » érudite, attrayante et sûre. « Le grand public, dit-il avec mille fois raison, croit assez facilement négligeable ce qu'il ignore : ceux même qui, aujourd'hui, discutent avec faconde les questions de critique musicale contemporaine ne prennent qu'un médiocre souci des origines de la musique française. » Nos arrière-grands-pères, au temps de Boieldieu, tenaient les troubadours et les trouvères pour d'excellents sujets de romances et de pendules. Défaisons-nous de tels préjugés. Apprenons, dans les chapitres où M. Pierre Aubry nous explique « les genres lyriques », et plus particulièrement dans ceux, entièrement nouveaux, où il étudie chez les troubadours et les trouvères les débuts de la tonalité moderne et les lois de la rythmique mesurée, apprenons à distinguer les éléments pre-

miers des choses que nous regardons comme le trésor précieux de tout notre développement artistique; « écoutons chanter les contemporains de Philippe-Auguste ou de saint Louis. Nous le pouvons. Nous ne les entendons pas parler, mais nous les entendons chanter. Nous ne savons pas au juste comment ils prononçaient leur langue, mais nous sommes en mesure de reconstituer leurs mélodies avec une précision véritablement scientifique. Ce résultat n'est pas négligeable. » D'autres, beaucoup d'autres résultats s'associent à celui-là. Nous ne nous doutons pas de ce qu'était la vie sociale d'autrefois, si nous restons dans l'ignorance du « plus aimé de ses délassements ». Nous sommes fourvoyés dans nos jugements sur les origines de notre poésie, si nous la détachons de sa compagne inséparable, la mélodie; et, qui sait? dans ces mélodies si vieilles, si effacées, qu'on craint, en les touchant, de les voir tomber en poussière, il s'en trouvera peut-être de si fraîches, de si jolies, de si sincères, que nous serons ravis de leur jeunesse et tout surpris de leur voir moins de rides qu'à d'autres, nées d'hier...

M. Brenet.

Jullien (A.). — *Reyer*. (Paris, Laurens, in-12 de 100 pages.)

Nous sommes un peu près du maître disparu pour pouvoir le juger, lui et son œuvre, en toute objectivité. Aussi la biographie compétente que mon confrère M. Adolphe Jullien consacre à l'auteur de *Sigurd* est-elle avant tout un commentaire nécessaire, un souvenir que nous attendions tous. La carrière de Reyer, encombrée d'obstacles et de grotesques incidents, aussi peu glorieux pour les directeurs de théâtre que pour le public français, son œuvre si imprévue dans notre opéra national, sa critique où se perpétue l'esprit diabolique de Berlioz, tout forme autour de Reyer un ensemble de faits et d'idées bien tentant pour un historien de l'art, sans parler ici de son caractère et de sa psychologie morale, sur laquelle on ne s'entend guère.

M. Jullien, continuateur et disciple de Reyer aux *Débats*, nous raconte ce que fut cette lutte d'un compositeur s'avisant, vers 1860, de suivre méthodiquement l'humeur de son génie, non pas en bohème insoucieux, mais en artiste sûr de lui et qui veut s'imposer. Puis il analyse et admire comme il convient la production musicale de Reyer, depuis le *Selam*, qui vit le jour en même temps que le second empire, jusqu'à cette *Salammbô*, dont Paris vit le triomphe en 1892. Enfin il nous montre Reyer, feuilletoniste, aux prises avec les difficultés d'un métier ingrat en lui-même et infiniment dangereux pour un auteur qui tient au théâtre. Ce double jeu, qui consistait à se produire sur les planches, tout en restant dans la salle, à s'abandonner à l'inspiration tout en critiquant celle des autres, était extrêmement périlleux, mais séduisait un esprit comme celui de Reyer, aiguisé par l'épreuve. Reyer, chroni-

queur, et chroniqueur tenu à toutes les prudences, se donnait une peine affreuse pour louvoyer, pour atteindre sans blesser, pour tourner ses pointes dans le meilleur sens.

Parmi ces problèmes qui s'offrent au biographe de Reyer, un des plus malaisés à résoudre est certainement celui du wagnérisme. Quels rapports faut-il admettre entre l'auteur de la *Tétralogie* et celui de *Sigurd* ? Il y là d'abord une question de faits et de dates, à laquelle M. Jullien consacre quelques pages. *Sigurd* était conçu avant que les *Niebelungen* eussent fait connaissance avec le public français. Mais cette simultanéité n'exclut pas une similitude qu'il faudra bien expliquer. L'analogie est trop évidente entre ces deux caractères, ces deux mentalités, ces deux tendances esthétiques ; le romantisme commun est là pour quelque chose, je le sais ; et Berlioz aussi. Mais je ne puis croire, malgré tout, à une simple coïncidence.

Comme Gounod, comme Chabrier, comme toute la musique française de la seconde moitié du XIXe siècle, le drame de Reyer n'a pas échappé à l'ambiance wagnérienne. L'idéal intransigeant et réformateur, le parti pris de l'épuration de l'opéra, le goût de l'héroïsme légendaire, la conviction que l'artiste producteur doit faire la loi du public consommateur, ne sont-ce pas les éléments essentiels de la doctrine de Bayreuth, tout génie personnel mis à part ?

L'étude de M. Jullien, concise et précise, sera la première d'une série d'ouvrages de caractères divers, auxquels Reyer a droit, et que l'exégèse musicale ne manquera pas de faire éclore.

BELLAIGUE (C.). — *Les Époques de la musique.* (2 vol. in-12 de 300 pages chacun, Delagrave, 1909.)

Je signalais dernièrement le partage qui s'établit de plus en plus en ce moment dans la musicologie, laissant l'érudit à ses archives, le critique à son labeur quotidien, l'ami de l'esthétique à ses paraphrases, et supprimant l'intermédiaire, qui avait jadis la prétention de cumuler ces différentes fonctions.

Le nouvel ouvrage de notre éminent confrère M. Camille Bellaigue se place tout naturellement dans la classe de l'esthétique et confirme, d'une façon éclatante, d'une manière illustre, la thèse que j'avais avancée. Les *Époques de la musique* n'auraient pu voir le jour il y a trente ans. Elles sont nées d'un effort parallèle à celui de l'érudition maussade et spécialisée ; elles réconcilient dans l'inspiration l'art avec la science, la littérature avec le document.

M. Bellaigue était tout naturellement appelé à synthétiser, sous une forme originale et touchante, les recherches de ses confrères en musicologie. Personne mieux que lui ne sait présenter avec bonheur et auto-

rité au lecteur littéraire les conquêtes de l'histoire. Il semble qu'il y ait dans son style quelque chose de définitif qui inspire à la fois le respect et la sympathie, et surtout une admirable limpidité. Un maître de l'érudition me confiait l'autre jour cette vérité qu'après avoir lu, sur un de ses ouvrages, une chronique de Bellaigue, il voyait infiniment plus clair dans ses propres idées.

Ces études à vol d'oiseau, réunies en deux volumes, sont donc mieux et plus que de simples comptes rendus. Elles nous donnent une idée d'ensemble, une vue générale du mouvement des idées, tel qu'il s'est accompli dans l'histoire de la musique depuis une vingtaine d'années. Les travaux de Gevaert sur la musique antique, le problème grégorien mis au point par les bénédictins, la polyphonie rendue à la vie et à la mode par Henry Expert, la cantate et l'oratorio amis de la *Schola Cantorum,* les récentes études sur la forme sonate chère à M. d'Indy et à l'excellent Shedlock, enfin l'opéra, depuis ses débuts jusqu'à ses querelles récentes, tout cet ordre du jour déjà bien chargé, de la musicologie française et étrangère, se trouve condensé — et avec quel talent! — dans les grandes *Époques de la musique.* Sans cesse le débat, dont M. Bellaigue note les phases principales, se trouve élevé par l'auteur, philosophe perspicace, croyant convaincu de tout idéal. M. Bellaigue excelle à tirer la morale des choses, à prolonger dans le sens du sentiment les simples indications de la réalité commune, à entourer, en un mot, le document d'une atmosphère de poésie.

Il ne m'en voudra pas de lui dire combien j'admire ses procédés d'exégèse séduisante et, s'il tient absolument à ce que je lui cherche querelle, qu'il me permette une question : Pourquoi la bienveillante sympathie règne-t-elle si impérieusement dans ce livre, et où sont ces griffes dont la *Revue des Deux Mondes* nous apprit souvent à connaître les coups ? La charité musicologique, dont l'Évangile ne parle pas, nous privera-t-elle désormais de l'humeur personnelle, toujours si vive et si précieuse chez M. Bellaigue? Je n'en veux rien croire, et je me sens même autorisé à lire certaines pages des *Époques de la musique* en y ajoutant le grain de sel attique.

J. Ecorcheville.

Baux (Emile). — *Notes et documents inédits sur l'opéra comique et quelques-uns de ses artistes pendant la Révolution.* (Fischbacher, 1909, in-8°.)

Le document a du bon, je ne cesserai de le répéter. Voyez plutôt. Quelques grimoires anciens, datant de la Révolution, tombent un jour par hasard entre les mains d'un homme intelligent, et tout aussitôt le transforment en musicologue averti. M. E. Baux n'a point eu de cesse qu'il n'eût découvert la biographie des personnages dont les noms se

trouvaient sur les pièces manuscrites parvenues jusqu'à lui. Ses recherches ont été couronnées de succès. Il nous présente un certain nombre d'artistes auxquels on ne songe plus guère et qui, revivant en ces pages bien écrites, nous apportent leur contingent de faits et d'anecdotes.

AERDE (Raymond van). — *Cyprien de Rore*. (Malines, L. et A. Godenne, in-8° de 70 p.)

Encore une monographie, qui, je l'espère bien, deviendra un jour un gros livre. M. van Aerde a réuni sur Cyprien de Rore un certain nombre de documents précis et sûrs, tels que lettres, portraits, manuscrits autographes, épitaphes et enfin une bibliographie aussi complète qu'il est possible de la donner aujourd'hui. Je regrette (l'auteur me le pardonnera) de ne pas avoir appris, dans ces pages, où se trouvait en ce moment le cahier d'esquisses de Cyprien, jadis déposé à Milan. J'espère que M. Van Aerde le retrouvera.

MAGNETTE (Paul). — *Contribution à l'histoire de la symphonie post-beethovénienne*. (Liége, chez l'auteur, in-8°.)

Il n'y a rien à dire de cette liste bibliographique, très étendue, sinon que l'auteur lui-même demande qu'elle soit complétée par les musicologues capables de le faire. Pour ma part, je n'ai pas trouvé ici d'omission que je puisse réparer.

CHILESOTTI (Oscar). — *Biblioteca di rarità musicali*. (Ricordi, in-4°, vol. VI.)

Avec un zèle pieux et infatigable, M. Oscar Chilesotti lutte depuis des années contre l'inconcevable indifférence de l'Italie à l'égard du passé musical. Les transcriptions qu'il nous donne de quelques *Partite* de Frescobaldi sont judicieuses et utiles. Elles nous font sentir, une fois de plus, l'intérêt essentiel qu'il y aurait à posséder une bonne et complète édition des œuvres de Girolamo. Il est vraiment humiliant, non seulement pour l'Italie, mais pour l'histoire musicale et pour ses adeptes, de voir cet artiste, de la taille de Bach et de Hændel, réduit à quelques extraits dont un musicologue fait tous les frais. Espérons que l'*Associazione dei musicologi italiani* changera bientôt cet état de chose lamentable. Mais dans la joie que nous procureront ces éditions futures, nous n'oublierons pas le docte Chilesotti, le premier qui eut le courage de montrer la voie.

Mitjana (Rafael). — *Cincuenta y cuatro Canciones Españolas del siglo XVI*. (Uppsala, in-8° de 60 p.) — *En bibliografisk visit i Uppsala universitets biblioteks musikadeling*. (Stockholm, in-4° de 19 p.) — *L'orientalisme musical et la musique arabe*. (Extrait du *Monde oriental* de 1906.)

M. Rafael Mitjana, qui écrit aussi bien l'espagnol que le français et le suédois, est entré dans le domaine de l'histoire musicale par la porte de la bibliographie. Ces différentes monographies, auxquelles s'ajoute l'article du même genre qu'il vient de faire paraître dans la *Bibliofilia* d'Olschki, nous font connaître un certain nombre de livres, qui se trouvent à la bibliothèque d'Uppsala, si riche en musique. Pour moi, j'ai été particulièrement intéressé par les manuscrits espagnols cités dans l'étude sur l'orientalisme. Les lecteurs du *S. I. M.* feront prochainement connaissance avec M. Mitjana.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, pour 1908. 15e année, publié par R. Schwartz. (Lpz., 1909, in-4°.)

Chaque année, notre éminent collègue M. le professeur Rudolt Schwartz fait au monde savant le présent de l'annuaire de la bibliothèque Peters. Les professeurs Guido Adler et Kretzschmar et le docteur Hermann Abert collaborent cette fois au volume, par des articles sur l'hétérophonie, sur Haydn, Logroscino et Noverre. Après cette contribution érudite, dont je n'ai pas la place de faire ici l'analyse, M. Schwartz nous présente un catalogue des livres et brochures parus en 1908 et traitant de musique. Se doute-t-on du chiffre atteint par cette production annuelle dans le monde entier ? Le catalogue du *Jahrbuch*, fort bien fait et qui s'entoure d'une collaboration étendue, arrive à tout près d'un millier d'articles. Il est vrai que, dans ce nombre, se trouvent des volumes de très médiocre intérêt, de quelques pages à peine. Faisons largement la part du feu, et réduisons à cent le nombre des ouvrages utiles dépassant trois cents pages et véritablement à lire. Nous arrivons ainsi à constater que le malheureux musicologue doit absorber, pour se tenir au courant, de trente à quarante mille pages par an. Soit cent pages par jour ! On s'explique pourquoi certains malins dédaignent l'érudition et préfèrent au document péniblement acquis la phrase aimable que leur fournit leur imagination. On comprend aussi pourquoi la spécialisation commence à s'établir dans nos études. Il va bientôt devenir impossible d'absorber cette dose de littérature. Ainsi le veut la marche des idées, la loi de l'évolution.

J. E.

Le Gérant : Marcel Fredet.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

BULLETIN
DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE
DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ DE PATRONAGE

M. le Président de la République.

M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.

M. G. FAURÉ, Directeur du Conservatoire.

M. H. MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Henry Roujon, *de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député, ministre de la justice.*
M. le comte Gaston Chandon de Briailles.
M. Adolphe Brisson, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. Gustave Bret.

SÉCRETAIRE GÉNÉRAL

M. J. Ecorcheville, *docteur ès lettres.*

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Gustave Berly, *banquier.*
M. Léon Bourgeois, *sénateur, ancien ministre.*
M. Franz Custot.
Mme Michel Ephrussi.
M. Georges Gaiffe.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme la comtesse d'Haussonville.
M. Louis Havet, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme Daniel Hermann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
Mme Théodore Reinach.
M. Romain Rolland, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
Mme Ternaux-Compans.
M. Jean Weber, *agrégé de l'Université.*



NOTRE ENQUÊTE
SUR L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Quelques documents nouveaux

L'article de notre éminent collaborateur, M. Bourgault-Ducoudray, nous a valu un grand nombre de lettres, particulièrement de province. Nous ne pouvons malheureusement en citer que quelques unes. La première émane d'un pédagogue, qui s'est spécialement consacré à cette passionnante question de l'art à l'école. La seconde est d'un élève qui rappelle ses souvenirs. L'une et l'autre montrent que c'est par l'émotion et non par l'enseignement théorique que s'introduira dans nos établissements secondaires et primaires l'esprit et le goût de la musique. La musique doit être une passion avant de devenir une discipline.

Monsieur,

N'est-ce point votre avis, que lorsqu'il s'agit d'art, avant de demander un effort au cerveau, il faudrait émouvoir l'âme ?

S'il ne suffit pas, pour avoir des connaissances musicales d'être abonné à l'Opéra, *je crains que la connaissance des règles de Solfège soit tout aussi insuffisante pour obtenir ce résultat.*

Ici même, j'ai eu la joie de constater les résultats obtenus par une enthousiaste de la musique, qui applique cette méthode " sentimentale ".

Elle procède très simplement : avant de parler de la musique, elle fait connaître le musicien, explique ses enthousiasmes, note ses passions, s'attriste à ses douleurs ; entre temps, elle fait entendre les pages inspirées aux heures décisives. De la sorte, les auditeurs saisissent bientôt le côté humain, expressif, cette flamme qui doit briller dans toute œuvre d'art vraiment digne de ce titre ; sans laquelle il n'y a pas de beauté.

Il ne m'appartient pas de rechercher comment on pourrait donner pratiquement cet enseignement qui me paraît nécessaire. Je crois seulement que la France n'est pas dépourvue d'artistes, et que si la partie administrative du pays savait le leur demander, ils seraient tout dévoués à cette cause...... "

" *Voici quelques souvenirs d'enfance, d'écolier de l'école villageoise, souvenirs tout à fait ruraux.*

L'ensemble des élèves, une vingtaine environ, possédait de tête, un fonds de chansons, dont beaucoup étaient tirées du recueil de M. Bouchor. Ces chants, appris depuis longtemps, passaient chaque année, des lèvres des anciens sur les lèvres des nouveaux, qui les apprenaient à leur tour. Je ne puis mieux comparer cette manière, qu'à celle des druides gaulois enseignant à leurs élèves les légendes sacrées.

A quoi servaient ces chants ? A chaque entrée ou sortie de classe, ne fut-ce que pour une récréation de dix minutes, nous entonnions en chœur l'un d'entre eux, dont les premières notes avaient été données par le maître. Jamais nous n'avons failli à un tel usage.

Quand les plus jeunes savaient écrire, ils copiaient ces chants sur un cahier, soit d'après le cahier d'un autre, soit d'après le livre lui-même, soit d'après d'autres livres. Oh ! ce livre de M. Bouchor, avec quel respect on en retournait les feuillets glacés, et on en admirait la couverture ornée ! Je possède encore ces cahiers.

De temps à autre, nous apprenions un chant nouveau. Pendant plusieurs Jeudis et Dimanches, surtout l'hiver, nous nous réunissions dans la salle d'école, et, aidés par le piston, dont jouait un complaisant voisin, nous répétions le chant jusqu'à le savoir. Ainsi, se renouvelait notre fonds, à mesure que nous laissions de côté les chansons surannées ou trop anciennes...

Je puis dire que nous n'avons jamais fait de solfège proprement dit, ni appris quoi que ce soit de la musique ; nous ne faisions qu'émettre des sons musicaux. Le chant était au commencement et à la fin de tout mouvement qui se faisait dans la classe.

Cette manière de comprendre la musique et de l'enseigner servait, surtout par les paroles des chants, de moyen mnémotechnique pour l'instruction des jeunes enfants. C'étaient des leçons de choses, dont on se souvenait plus facilement que de celles faites par le maître.

En outre, j'ai remarqué que l'habitude de chanter développa chez plusieurs le sens musical. Devenus hommes, quelques-uns se mirent à apprendre la musique, et y prirent goût. De là proviennent souvent les fanfares villageoises...

Vous demandez si la musique aurait un résultat efficace sur nos camarades ? Ce serait un côté de l'éducation au lycée, ce serait un moyen d'y faire rentrer cette chose indispensable qu'on en a banni, et d'empêcher que nous devenions des hommes propres à tout faire ; ce qui est vrai pour la plupart d'entre nous. Puis, la musique, en créant l'état d'émotion favoriserait la victoire des bons sentiments dans le cœur, et l'on ne tient l'homme que par ses sentiments... *G. élève de Rhétorique.*

Nous publierons en décembre le rapport soumis par M. Guy Ropartz au dernier Congrès des Instituteurs à Nancy, et que le très distingué Directeur du Conservatoire Nancéien a bien voulu nous confier.

NOS INFORMATIONS

Sous cette rubrique, nos amis trouveront désormais les nouvelles qui intéressent particulièrement l'organisation et l'activité de la Société. Nous les prions instamment de bien vouloir, à leur tour, nous communiquer les idées, les projets et les réflexions qui pourraient ici prendre place et que nous serions ravis d'accueillir.

Nous sommes heureux de porter à la connaissance de nos Amis, que M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts a bien voulu nous honorer de son haut patronage, par une lettre infiniment obligeante que nous tenons à publier ici

Monsieur le Secrétaire Général,

Vous avez bien voulu me demander de faire partie du Comité d'Honneur de la Société Française des Amis de la Musique.

Je vous remercie vivement de votre attention à laquelle je suis très sensible, et je suis heureux de pouvoir, en acceptant l'offre aimable qui m'est faite, donner à cette Société une marque d'intérêt.

Agréez, Monsieur le Secrétaire Général, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Le Ministre de l'Instruction Publique
et de Beaux-Arts.

C'est à la haute intervention de notre éminent Vice-Président M. Louis Barthou, Ministre de la Justice, que nous devons ce précieux patronage. Nous lui en exprimons toute notre respectueuse gratitude.



Ainsi que nos Amis le savent, notre Conseil d'Administration, certain d'être l'interprète de leurs vœux, a décidé que l'effort de la Société Française des Amis de la Musique se préciserait, pendant sa première année, sur les deux points suivants :

1°). — *L'étude et la mise en pratique des moyens propres à assurer à la musique la place et le rôle qu'elle doit avoir dans les établissements d'enseignement primaire et secondaire.*

Nous avons déjà fait part ici même des premiers résultats obtenus. A bref délai, vraisemblablement, nous aurons à enregistrer de nouveaux effets de notre action dans cet ordre d'idée.

2°). — *L'aide à apporter à la constitution d'une Société Chorale composée exclusivement de chanteurs professionnels et présentant un caractère artistique*

de tout premier ordre. Notre Directeur Artistique, M. Gustave Bret, a pris en main ce projet et en a réuni tous les éléments. Ce nouveau groupe prend le nom de " Chorale Mixte de Paris." *Il comprendra environ* 80 *artistes répétant régulièrement, ayant par conséquent un répertoire assuré, et susceptible d'ajouter, aux grandes manifestations musicales de notre pays, un éclat inconnu jusqu'à ce jour.*

C'est là un rouage qui manquait jusqu'à présent dans l'organisation de notre vie musicale. A côté des groupes chorals d'amateurs qui existent dans toutes les classes de la société parisienne, à côté des choristes rassemblés un peu au hasard pour prendre part à nos grands concerts, la nécéssité était reconnue par tous d'une institution stable et exclusivement professionnelle, toujours prête à apporter son concours à l'éxécution des œuvres des maîtres anciens et modernes.

La réalisation d'un vœu cher à tous ceux qui s'intéressent à l'art musical est, en quelque sorte, le don de joyeux avènement de la Société Française des Amis de la Musique.

***

Ajoutons, que Mme la Comtesse René de Béarn, a spontanément mis la merveilleuse salle de spectacle de son hôtel particulier à la disposition de la Chorale Mixte de Paris, pour ses répétitions. Tous les Amis sauront gré à Mme de Béarn de cette délicate générosité.

***

Grâce à l'amabilité de M. Hasselmans, nos Amis présents à Paris, ont pu béneficier au Concert Hasselmans du 30 *Octobre chez M. M. Gaveau d'une réduction de* 50 %. *Cette bienveillante intervention laisse bien augurer du succès de notre société dans le monde de la musique.*

***

Nous rappelons, à ce propos que tous les membres inscrits pendant ces deux derniers mois, béneficieront de ces faveurs, bien que leur adhésion ne parte que du 1er *Janvier* 1910.

***

Il est très important, que nous soyons le plus tôt possible groupés en grand nombre autour de notre programme. Nous recommandons instamment à tous nos membres, de faire connaître la Société Française des Amis de la Musique, et de lui rendre le service d'une utile et effective propagande.

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

Les avantages permanents que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° *La Revue musicale* S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique*) *est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° *Sur la présentation de leur carte, les* Amis *bénéficieront des réductions suivantes :*

Chez M. Max Eschig, 13, rue Laffite ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;
25 % *sur la musique ordinaire,* 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg

Chez MM. Bouvens van der Boyen et Cie, 6, Square de l'Opéra, 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % *sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 % *sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

Chez M. Fischbacher et Cie, 33, rue de Seine, 10 % *sur les ouvrages de leur librairie.*

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

*A l'*Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % *sur les droits d'inscription à toutes les sections.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*

N. B. — Les adhésions qui nous parviendront pendant ces deux derniers mois s'appliqueront à l'année 1910. Néanmoins ces nouveaux Amis recevront immédiatement leur carte, ils bénéficieront du service du Bulletin mensuel et de tous les avantages réservés à nos membres.

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. — La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.

Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.

Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 francs.

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.

La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.

Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.

Les dames peuvent faire partie de la Société : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. ECORCHEVILLE secrétaire général, 22, rue Saint Augustin, Paris.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

22, rue Saint Augustin, 22, — PARIS

J'adhère à la Société Française des Amis de la Musique *comme membre* (1)........................

et m'engage à verser

ou (2) { *tous les ans la somme de* .... *francs,*
la somme de .... *francs,*

que je prie M. Léo SACHS, *trésorier, de vouloir bien percevoir à l'adresse suivante :*

....

....

A........................, *le*........................19

SIGNATURE :

(1) *Membre* {
Fondateur : Versement unique d'une cotisation minimum de 1.000 francs.
Donateur : Versement d'une cotisation annuelle de 100 francs.
Actif : Versement d'une cotisation annuelle de 20 francs rachetable par un versement unique de 500 francs.

(2) *Effacer l'une ou l'autre formule.*



LETTRES DE BOIELDIEU

1830-1834

Cette publication est uniquement documentaire. [1]

La plupart de ces documents inédits ont été légués à la ville de Rouen par Mme Samson-Boieldieu et sont à la Bibliothèque municipale ou à la Prévôtière (maison de retraite fondée à Boisguillaume par la petite-fille de l'illustre compositeur rouennais).

M. Charavay m'a très aimablement autorisé à utiliser ses catalogues d'autographes. J'ai cité tous ces fragments qui dorment dans des collections privées et dont les originaux malheureusement ne m'ont pas été communiqués.

Enfin j'ai cru devoir résumer ou mentionner toutes les lettres déjà publiées.

PAUL-LOUIS ROBERT.

A Fournier.

Dans une lettre du 7 août 1830 [2] Boieldieu raconte la Révolution de Juillet. C'était cependant une jolie place que celle de roi de France ! La perdre volontairement par un trait de plume. Faire verser le sang par un ridicule et barbare entêtement, on ne peut concevoir tant de démence. C'en est fini pour eux, maintenant pensons à nous. Les gens raisonnables désirent que le plus promptement possible le duc d'Orléans soit proclamé roi des Français, et je suis de ce nombre.

[1] La Rivista Musicale Italiana publiera prochainement d'autres lettres de Boieldieu : de 1800 environ à 1827. Celles de 1827 à 1830 paraîtront sans doute dans un journal de Rouen.

L'orthographe de Boieldieu laisse beaucoup à désirer, comme on pourra le constater — bien qu'à l'impression beaucoup de fautes aient été corrigées, que ma copie avait scrupuleusement respectées. Boieldieu supprime très souvent les accents, les virgules, les apostrophes, les cédilles, les majuscules au commencement de la phrase. Il ajoute ou plus souvent supprime des lettres dans l'orthographe des mots.

[2] Charavay.

L.a.s. à M. Philidor, 3 *p. pl. in*-8. *Quelques Taches.*[1] Paris, 28 Oct. 1830.

Charmante et spirituelle épître toute relative à la propriété de Jarcy.

A Fournier.[2] Paris, dimanche 7 Novembre 1830.

“ Cher bon ami,

... “ Ne laissez pas grossir de somme car je serais gêné au *moment fatal* étant rogné comme je le suis par le théâtre, par la liste civile et par Janet qui paye bien difficilement par 400 fr. par mois (mais jusqu'à présent il paye)...

“ Le pauvre Andrieu a une inflammation de poitrine et d'intestins que rien n'a pu dompter... il semble tomber en consomption... Voici encore un coup fatal qui les menace...

“ Quant à mes affaires[3] elles restent *in statu quo*. On dit cependant que cela va se décider. On a débattu hier à la chambre des pairs l'article des pensions sur

[1] Charavay.

[2] Cote 286, pièce 25 (49 au crayon). Les coupures sont indiquées par des points.

[3] Sur les affaires de Boieldieu à cette époque voici les pièces officielles.

Cote 203, 5e (9 pièces). Titres et brevets de pension et traitements alloués à M. B. Supprimés à la révolution de 1830.

P. 74. Avis de suppression. 9 sept. 1830. A partir du 1er oct. (Commission de la liste civile — à M. B. compositeur-accompagnateur de la musique particulière du service de la chambre.)

P. 75. 16 déc. 1815. (A dater du 1er janvier 1816). Argenterie, menus plaisirs et affaires de la chambre du Roi. N° 174 C. — B. Compositeur-accompagnateur. 2000 fr.

P. 76. 14 févr. 1828. Pension de retraite comme professeur au conservatoire. 2000 fr. à dater du 1er janv.

P. 77. 10 Déc. 1825. Lettre de Pixérécourt annonçant la pension de 1200 fr. (1er janv. 1826).

P. 78. 14 avril 1825. Lettre de La Rochefoucauld.

P. 73. Livret de pension de 1200 fr. inscrite au registre A N° 49 sur la caisse des fonds particuliers du Roi. 1200 fr., arrêtée fin 1830.

P. 79. 6 sept. 1825. Titre de pension (parchemin. Reg. A, N° 49). à dater du 1er avril. Fonds de secours et d'encouragement aux lettres et aux arts, caisse des fonds particuliers du Roi.

P. 80. 6 mai 1825. Envoi du règlement. Demande d'extrait de naissance.

P. 81. Règlement concernant les pensions.

Sur le nombre de représentations des ouvrages de Boieldieu et sur ses droits d'auteur voici les renseignements, malheureusement incomplets, que contiennent les diverses cotes de la succession Samson.

Représentations depuis la réunion des théâtres Favart et Feydeau en l'an IX (1801) jusques et compris 1812 :

An 10	40
An 11	76
An 12	54
An 13	46
An 14	17
1806	31
1807	22
1808	23
1809	18
1810	18
1811	51
1812	62
	458

Se décomposant ainsi :

Zoraïme et Zulnar	75
Le Calife de Bagdad	175
Beniowski	4
Ma Tante Aurore	132
Rien de trop	16
Jean de Paris	36
La Jeune femme colère	20

l'État et elles restent conservées, espérons qu'il en sera de même pour celle de la liste civile mais on n'en est pas encore là..

Le théâtre va toujours mal, et si je n'ai pas une place qui compense la perte que je fais de celle de la musique de la chambre de l'ex-Roi je serai très embarassé, enfin attendons et espérons tout du Roi Philippe qui a de très bonnes intentions, dit-on, pour les arts. "

Formules de souvenir.

" Adrien est aussi grand que moi et fort en proportion. Il est toujours bon

	Nombre des représentations à Feydeau		Droits d'auteur (Feydeau)		Départements
1811		(mars à nov.)	2.435,98		
1812		(mars à déc.)	4.607,37		
(Jean de Paris le 4 avril. Il y a en avril 1691,47 de droits, mais avec une retenue de 914,20 pour les billets)					
1813	95	(janv. à déc.)	6.358,39		
(Le Nouveau Seigneur du village le 29 juin)					
1814	104	(janv. à déc.)	9.076,95		
1814			droits d'auteur pour la province de déc. 1813 à déc. 1814		3.058,99
(12 février : Bayard à Mézières ; 21 mai : Henri IV en voyage ; 13 juin : Angela)					
1815	133	(janv. à déc.)	7.344,78		
1816	118	(janv. à déc.)	7.745,10		
(5 mars : la Fête du village voisin ; 18 juin : Charles de France)					
1817	113		4.845,90		
1818	139		11.394,90		
(Dont 48 du Petit Chaperon rouge : 30 juin)					
1819	124		8.919,26		
1820	123		8.539,62	(plus 3 mois de droits pour les départements sans doute)	1.043,86
(29 avril : Les Voitures versées) joué en 1808 à St. Pétersbourg.					
1821	123		7.553,72		
(3 mai : Blanche de Provence.)					
1822	60	(manque août)	3.807,21		
1823	87		4.806,18	(plus sans doute un mois de départements)	229,29
1824			3.295,12	(4 mois)	2.860,57
(27 Avril : les Trois genres.)					
1825	10 juin : *Pharamond*		8.610,71	(les 12 mois)	3.397,31
	10 déc. : *La Dame Blanche*				
1826		(4 mois)	9.439,17	(5 mois)	1.980,56
1827		(3 mois)	2.603,85	(4 mois)	1,632,70
1828		(9 mois)	7.150,25	(8 mois)	3.996,21
1829	20 mai : *Deux Nuits*	(11 mois)	13.407,34	(les 12 mois)	5.688,85
1830		aucun renseignement			
1831				(4 mois)	2.169,17
1832		(7 mois)	2.380,11	(les 12 mois)	4.362,28
1833		(11 mois)	1.677,48	(les 12 mois)	4.080,85
1834		(11 mois)	2.700,18	(les 12 mois)	3.947,49

En 1834 Boieldieu touchait comme pensions (d'après les comptes de M. Michel).

Institut : 99 fr. par mois (plus les jetons) ; caisse de vétérance : 123 fr. par trimestre ; Min. de l'Intérieur : 500 fr. par trimestre ; Supplément : 166.66 par trimestre ; Conservatoire : 318.65 par trimestre.

garçon, il va bien à l'harmonie. Le piano lui donne plus de mal il a de la roideur dans les doigts mais si il doit être compositeur je m'en console. "

Il donne des nouvelles de sa santé et s'informe de celle de tous...

" Il y a un mois j'ai eu une forte fièvre et il m'est resté une petite irritation de poitrine... "

A Fournier. [1] " Ce jeudi 2 9bre (s. d. 1830) ?
(sans nul doute 2 décembre 1830.)

" Cher bon ami,

..." Les journeaux vous auront sans doute appris la nouvelle perte que nous venons de faire dans notre ami Catel [2], mort après deux mois de la même maladie que celle du pauvre Andrieu. C'est aussi après une partie de chasse où il a été mouillé jusqu'aux os qu'il est tombé malade : ces deux pertes consécutives ont bien changé pour moi l'aspect de ma campagne. Andrieu et Catel donnaient du mouvement à ce Jarcy, c'était pour moi un besoin de les y voir et, je vous l'avoue, je suis tout dégoûté de jarcy, je veux le mettre en vente au mois de mars. C'est tout-à-fait décidé. Mais trouverai-je à vendre ? voilà la grande question. Si j'y réussis, il n'est pas impossible que j'achette un *bien de rapport* près de Rouen. Quand nous en serons là, nous en causerons, nous ferons des projets, c'est toujours amusant. Notre théâtre va bien mal, il ne reste plus que 30... [3] francs des 300 mille que les actionnaires avaient en caisse pour faire marcher la machine. Vous voyez que cela ne peut aller bien loin. Ajoutez à ce malheur qui nous menace que rien ne se décide pour les pensions de l'ancienne liste civile. Janet paye difficilement... qu'allons-nous devenir ? La guerre, si nous l'avons, va nous achever...

" Il ne renouvellera pas le bail de son appartement à Paris... peut-être iront-ils dans une chaumière aux environs de Rouen.

" Voilà la seule compensation des existences bousculées. Cela permet de faire des projets. "

A Fournier. [4] " Paris, ce 31 x^bre (1830).

B. s'excuse de lui avoir envoyé un jeune peintre qu'il n'a pu retenir...

" La voilà donc finie, cette vilaine année 1830 qui nous a été si fatale en tout genre ; puisse la suivante être plus heureuse ! je vous la souhaite ainsi pour vous tous, mes bons amis, et je suis bien sûr que vous faites les mêmes vœux pour moi, car sans cela, il me faudra quitter ce gouffre de Paris. Enfin croiriez-vous que, en économisant le plus possible, en me privant de mille choses, j'ai encore

[1] Cote 286, pièce 27 (47 au crayon).
Boieldieu semble avoir daté : novembre. Mais la lettre est certainement du 2 déc. (qui est bien un jeudi), Catel étant mort le 29 nov.

[2] Catel (1773 — 29 nov. 1830).

[3] Déchirure (sans doute 30.000).

[4] Cote 286, pièce 28 (48 au crayon).

dépensé cette année pour Adrien et moi 19.000 fr.; sans compter les gros travaux de campagne, et quelques objets mobiliers qui ne font point partie de la dépense annuelle ! Il faudra bien cependant trouver un moyen de moins dépenser puisque cette année je ne toucherai pas plus de 12 à 15 mille francs, et encore en supposant que le théâtre se soutienne, car sans cela il faut s'en aller et mettre la clef sous la porte. Enfin espérons, et surtout soignons nos santés, c'est le principal. J'ai toujours mon enrouement, et cela depuis deux mois. Vésicatoire, fumigations, rien n'y a fait, et si l'organe ne me revient pas comment ferai-je pour composer, moi qui ne puis composer qu'en chantant. Du reste je ne souffre pas, il n'y a point d'inflammation à la gorge, cest seulement un voile qui m'ôte l'organe. Parlez-en donc au bon Docteur...

A Fournier. [1] " Ce 15 avril (1831).

" Cher bon ami,

" J'avais le besoin de causer avec vous... Mes affaires vont de mal en pis, et ce maudit enrouement m'empêchant de travailler je n'ai plus les moyens de réparer le mal que me font les événements, j'ai perdu places, pensions, et la seule chose que j'espérais conserver, la pension du conservatoire de 1400 fr., va, dit-on, être réduite à moitié. Ainsi donc de 6.000 fr. que j'avais il me restera 700 fr. De plus, je perds 10.000 fr. avec Janet. Ajoutez à cela la situation du théâtre, et vous verrez quelle est ma position. J'en suis à être forcé de vendre quelques bijoux, quelques pièces d'argenterie pour payer les billets de Janet que j'avais passés à des ouvriers de campagne. Enfin ne pouvant vendre Jarcy bien que je l'aie mis sur les petites affiches je ne sais vraiment où donner de la tête. Tachez donc de me débarrasser de X... et que je n'aie plus que ma mère à ma charge...

" Comment va-t-elle ? lui a-t-on acheté un fauteuil ? "

Il voudrait aller le voir, " mais il y a impossibilité, il faut que je suive un peu la marche que l'on va prendre pour réclamer auprès du gouvernement. Il va bien falloir réclamer et dans ce cas les absents auraient tort. D'ailleurs pour mon enrouement qui commence à m'inquiéter on me conseille un voyage dans le midi, on voudrait même que je fusse en Italie passer l'hiver prochain. Vous sentez que pour Adrien il faut jusqu'à ce moment, il ne faut pas que j'interrompe ses études, dans cette intention de voyager, je ne vais même pas m'installer à jarcy... et c'est à mon grand regret, car de ce beau temps Paris m'est insupportable ; mais ce n'est pas la seule privation qu'il faut que je m'impose...

" Comment le bon Laroche [2] supporte-t-il son veuvage ? "

Il demande des nouvelles de tous, de l'Adrien 3 ou 4, car il se perd dans les Adrien...

" On espère que les affaires vont reprendre. Les marchands sont plus con-

[1] Cote 286, pièce 2 (46 au crayon).

[2] Marie-Anne D'huicque, qui avait épousé Laroche le 15 Juin 1784 à Evreux, était morte le 5 février 1831 à Rouen, âgée de 68 ans.

tents. Pourvu que les brouillons ne viennent pas nous troubler, mais les pauvres artistes sont bien malheureux !

“ Adrien dit mille et mille choses à ses petits amis, il est bien content de ce que vous lui dites de sa romance. Cela l'encourage, il va bien à l'harmonie, mais il ne sera jamais grand pianiste. J'en prends mon parti si il est bon compositeur.

“ Dites mille et mille choses à Ponchard et à sa femme.” Son frère se remarie.

L. a. s. au Ministre des Travaux publics et des Beaux-arts, 2 mai 1831.
1 *p. in-folio.* [1]

Il expose qu'on lui a supprimé une pension de retraite de 2.000 fr. et une autre pension de 1.200 fr. sur les fonds du roi. Il demande le rétablissement de ces pensions ou sa réintégration dans la place de professeur au Conservatoire, faute de quoi il se verra forcé de quitter Paris.

Avant de quitter Paris, Boieldieu remit à M. Jules Michel, agent dramatique, tous ses papiers et titres. C'est celui-ci qui touchera désormais pensions et droits d'auteur et souvent fera des avances de fonds au compositeur. [2]

A Fournier. [3] “ Des Eaux Bonnes, le 24 juillet 1831.

“ Je voulais attendre quelque résultat des eaux, cher bon ami, pour vous donner de mes nouvelles, mais comme il paraît que ce n'est pas tout de suite qu'on ressent l'effet de ces eaux, je ne veux pas différer de vous donner au moins quelques détails sur notre voyage, et même sur ma santé.

[1] Charavay.

[2] Cote 203, Cote 3, 66 pièces.

Pièces établissant la recette effectuée pour son compte de ses droits d'auteur par M. Michel et pouvant servir de renseignement sur le compte à rendre par ce dernier.

Papiers ou titres remis à M. Jules Michel le 24 juin 1831 :

1. La procuration donnée à M. Michel ;
2. L'autorisation de vendre l'entrée du Th. de l'Opéra comique ;
3. Le brevet d'une pension de 492 fr. sur la caisse de vétérance pour service fait à la musique de la chambre du Roi — payable par trimestre ;
4. Pension de 1.274 fr. 38 sur l'Opéra — payable par trimestre ;
5. Titre pour le supplément de la pension ci-dessus de 725 fr. 42 ;
6. Pension sur le Théâtre de l'Opéra-comique (1200 fr. payable sur le fonds subventionnel du Théâtre de l'Opéra-comique) ;
7. Lettre de M. Royer-Collard servant de titre à une pension annuelle de 1.200 fr., payable mensuellement.

Papiers remis pour renseignements et servir au besoin :

8. Livret de la Pension de 1.200 fr. sur les fonds particuliers du Roi (année 1830 payée) ;
9. Lettre de nomination de M. Boieldieu à la place de compositeur de la musique de la chambre du Roi (16 déc. 1815) ;
10. Lettre de M. le Duc D'Aumont annonçant la pension accordée à M. Boieldieu sur le Théâtre Feydeau (26 déc. 1825) ;
11. Lettre annonçant la suppression de la place de compositeur de la chambre du Roi (9 sept. 1830).

En tout 11 pièces ou titres.

(Signé : Jules Michel.)

[3] Cote 286, pièce 17.

" Tout en allant en poste nous avons mis dix jours pour nous rendre de Paris à Bonnes, et pendant tout ce trajet je n'ai que très peu eu à me plaindre de ma poitrine et de ma gorge, sauf l'enrouement qui même dans ce moment est toujours le même, mais j'ai horriblement souffert de mon estomac. A peine arrivé, le repos a fait cesser ces affreuses douleurs, ce qui me prouve bien qu'elles sont purement nerveuses. Du reste, pendant mon voyage, je me suis trouvé plus de force que je n'en avais à Paris lors de mon départ, l'appétit est tout à fait revenu et à Bonnes les eaux l'ont augmenté ; mais en revanche, ces eaux me fatiguent, sans m'irriter cependant, car alors ma poitrine en saurait quelque chose, au total je ne puis encore prononcer sur leur efficacité, et tout le monde me dit ici que ce n'est qu'au bout d'un mois que je pourrai apprécier les effets.

Ce qui me tourmente c'est de voir ce maudit enrouement toujours tenace ; mais comme il n'est pas douloureux, j'attends avec patience. J'espère aussi que le beau temps qu'on nous promet aura de l'influence sur cet enrouement, et il serait temps que nous vissions un peu le soleil.

" Le croirez-vous : aux portes de l'Espagne hier encore j'étais en bas de l'aine, j'avais mon manteau, et je me suis chauffé toute la journée, voilà le climat des montagnes, ajoutez à cela des brouillards continuels et vous serez convaincu que ce n'est pas en allant toujours devant soi au Midi qu'on trouve la chaleur quand il y a des montagnes. Aujourd'hui le vent d'Espagne a cessé, c'est lui qui amène les brouillards, aussi voyons-nous le soleil et commençons-nous à sentir un peu de chaleur. Du reste, ce pays est très pittoresque mais ce sont *toujours des montagnes*. Ma femme et Adrien qui ne sont là que comme amateurs voudraient bien être sur la route de Toulouse Marseille Nice et enfin sur celle de Rome et de Naples, moi j'ai dans l'idée que nous allons nous installer pendant trois mois à Nice, on dit que c'est un si beau climat que ma foi ce serait folie d'aller s'ennuyer à Pise.

" Si Nice nous convient, c'est de là que nous partirons pour faire notre tour d'Italie, si toutefois je suis en état de voyager, et si les événements politiques le permettent, c'est à Nice (où nous serons à la mi 8bre) que nous règlerons notre marche, il est probable que nous séjournerons un peu à Toulouse, à Marseille.

" Enfin nous nous arretterons partout où nous nous trouverons bien, je vous écrirai d'une de ces villes et j'espère que dans ma première jaurai a vous annoncer du mieux dans ma santé. Ce qu'il y a de positif c'est que les eaux bonnes ont guéri des maux de poitrine et des enrouements bien autrement inquiétants que celui que j'ai ; il y aurait donc mauvaise volonté a ces eaux, qu'il faudrait alors débaptiser, si elles ne faisaient rien en ma faveur. J'attends donc et j'espère. "

[Suivent des formules affectueuses et de souvenir pour tous.]

" N'oubliez pas le pauvre voyageur car il pense bien à vous tous. "...

L. a. s. à M. Pierlot, à Nice ; 3 p. pl. in-8. [1] Hyères, 30 nov. 1831.

[Spirituelle lettre intime au sujet de son séjour dans le Midi, où il a été obligé de se rendre pour raison de santé.]

L. a. s. à Cherubini, directeur du Conservatoire de musique ; 3 p. in-4, adresse. [2] Hyères, 10 déc. 1831.

[Nouvelles de sa santé, fort altérée ; description charmante de son nouveau séjour ; détails sur ses relations, ses habitudes nouvelles, son genre de vie et celui de sa famille. Passant à la question musicale, il demande à Cherubini son opinion sur *Robert le Diable* de Meyerbeer [3] qui vient d'être joué et qu'il ne connaît pas. Fétis en dit du bien ; d'autres, du mal. Lequel croire ?]

Reproduit : " Ma femme et Adrien disent mille choses à Mme Cherubini et à toute la famille. Moi, j'en embrasse le célèbre chef comme je l'aime.

" Votre bien attaché : BOIELDIEU. "

L. a. s. à Gustave Bénédit, à Marseille ; 1½ p. in-4. Très légère déchirure. [4] Hyères, 17 déc. 1831.

[Très belle lettre où il le remercie de l'article bienveillant qu'il a consacré à son opéra *Les Deux Nuits*. Boieldieu rappelle que cette pièce eut un très heureux succès, mais que M. de Saint-Georges la fit disparaître du répertoire pour faire représenter un opéra-comique dont il avait écrit le livret.]

L. a. s. à Choron ; 12 p. in-8. [5] (1831.)

[Il remercie Choron de son invitation aux Concerts du Conservatoire.]

A Fournier. [6] " Hyères, ce 17 déc. 1831.

" CHER BON AMI,

" Je suis vraiment tout inquiet de n'avoir reçu aucune reponse de vous a la lettre que je vous ai ecrite des eaux bonnes et dans laquelle je vous priais, je crois bien me le rappeler, de me répondre à ces mêmes eaux bonnes ou je devais encore rester alors quinze à vingt jours. enfin javais espéré que par M.Mme Mollien vous auriez su la marche que nous avons suivie, ce qu'elles mêmes auraient pu savoir par Mme phillis, et que jaurais trouvé un mot de vous à Montpellier ou a

[1] Charavay. — M. Pierlot, propriétaire dont il est souvent parlé dans la correspondance, voyagea même avec Boieldieu et se montrait plein d'attentions pour le compositeur malade.

[2] Chavaray. — Cherubini (1760-1842).

[3] *Robert le Diable*, 21 nov. 1831.

[4] Charavay.

[5] Charavay. — Choron (1772-1834).

[6] Cote 286, pièce 16.

Marseille. mais nous avons été trompés dans notre esperance et maintenant nous sommes veritablement inquiets de votre silence. rassurez nous donc, nous vous serons d'autant plus reconnaissants que si loin de tout ce qui nous est cher, si loin de nos habitudes nous avons vraiment besoin de dédomagement et il n'en est pas qui soient plus précieux que les lettres de ceux que nous aimons, je desire aussi avoir des nouvelles de ma mère, de nos amis Caumont, je compte sur vous pour tout cela... quand serai-je débarassé de X... ? quand pourra-t-il n'etre plus a ma charge, moi qui suis ruiné complettement, tant par les pertes que jai faites et le mauvais etat du theatre qui me nourissait, que par les dépenses que je suis obligé de faire en parcourant ainsi en poste avec quatre personnes quatre (a cinq)[1] cents lieues de pays car je n'ai fait guere moins, et il faudra y ajouter deux cents et quelques lieues pour le retour, a 7 fr. 50 [2] par poste sans compter les auberges, les médecins que je consulte sur mon chemin, les racommodages de voiture et bien d'autres frais, vous devez voir ce que j'ai du dépenser. pendant ce temps le loyer de paris, le jardinier et les autres frais de jarcy que je ne trouve pas a vendre, n'en vont pas moins leur train, vous voyez que je ne fais pas de bonnes affaires, si au moins tant de sacrifices me rendaient la santé ! mais hélas je ne vois pas encore arriver ce résultat tant désiré. les eaux bonnes cependant si elles n'ont rien fait a mon extinction de voix qui est toujours la même m'ont cependant redonné du ton et fait cesser les douleurs d'estomac dont j'ai tant souffert pendant mon voyage de Paris aux eaux bonnes. depuis lors j'ai conservé l'appetit, le sommeil et la force vitale que les eaux bonnes m'ont rendus, mais jai toujours de l'irritation de poitrine, je tousse assez fréquemment, l'extinction de voix est presque totale, mais cependant sans souffrance aucune. a Montpellier j'ai consulté le fameux M. Chretien, il m'a fait prendre force limacons et force bouillon du même légume, tout cela ne m'a rien fait. depuis mon arrivée a hyeres je prends du lait d'anesse matin et soir. jen espere du bien, mais sur quoi je compte c'est sur le climat vraiment admirable de ce pays. Il y a bien par ci par là des vents du nord qui sont assez aigres mais généralement le froid n'est point connu dans ce pays. les orangers sont en pleine terre et nous les voyons de nos fenêtres couverts d'oranges, malgré qu'il en parte tous les jours des centaines de caisses pour paris. nous avons constamment 12 a 15 degrés de chaleur dans la journée. le pays est charmant, la vue de nos fenestres est enchanteresse. des jardins d'orangers, de belles prairies et enfin la mer qui est a une demi lieue de nous. voila ce que je vois tous les jours en sortant de mon lit. ma femme et Adrien partagent mon ravissement, et quand le soleil vient animer tout cela nous sommes là les fenestres ouvertes nous délectant et aspirant ce bon air doux qui nous fait croire être a paris au mois de mai ou de juin. jespere donc que ma santé se trouvera bien de tout cela et que je retrouverai a hyeres cette belle voix que je donnais au lutrin. quant à la ville d'hyeres elle est petite mais très animée. quant a la societé nous en avons

[1] Barré.

[2] 8 ou 7, tache d'encre, peu lisible.

déjà plus qu'il ne m'en faudrait moi a qui l'on defend de parler. nous avons un bon médecin nommé allegre ce dont j'ai toujours envie de faire allegro. vous voyez que nous pouvons fort bien rester ici quatre mois. après ce temps je compte retourner à paris, mais on ne me l'a pas caché, je serai peut être forcé de retourner aux eaux bonnes ou l'on est forcé de recourir plusieurs années de suite pour guerir les affections du larynx. il sera bien facheux pour mes interets d'en être réduit là. il faudra se résigner s'il le faut absolument. M. Chomel [1] cependant espere que le séjour des pays chauds m'evitera un nouveau voyage aux eaux bonnes. esperons qu'il en sera ainsi, mais ce que jespere plus prochainement que tout cela c'est une lettre de vous qui me dira que vous vous portez tous bien. "

[Formules affectueuses.]

A Fournier. [2] " hyeres, ce 31 déc. 1831.

[Il s'excuse d'être en retard... Adrien vient d'être bien malade : il a eu une fièvre de cheval qui lui a duré neuf jours et neuf nuits... il est mieux...]

" vous jugez bien que ma femme et moi avons été sur pied pendant tout ce temps, et chose etrange cette fatigue loin d'ajouter à mon mal m'a fait croire que jetais beaucoup mieux tant l'inquietude a stimulé toute ma machine. ce mieux se soutient et sauf mon extinction de voix qui est toujours la même et qui d'après le dire de notre Docteur ne cedera qu'au retour de la chaleur, je me sens véritablement mieux partant, ma poitrine va bien, je n'ai aucune douleur au larynx, il me faut de la transpiration et si ce qu'on nous promet du climat est vrai elle ne se fera pas longtemps attendre car le printemps commence ici vers le milieu de janvier ; mais jusqu'a présent sauf quelques beaux jours qui étaient des jours de printemps, nous avons eu un temps froid et humide. aujourd'hui nous avons très froid, il a gelé a 2 degrés cette nuit, mais malgré cela les orangers sont toujours là, sous nos fenêtres, la tête haute couverts de fleurs et de fruits. c'est vraiment un pays charmant et cette belle mer qui termine le tableau rend tout cela ravissant. On nous avait effrayés sur l'ennui que l'on éprouvait à hyeres, mais les gens qui nous en avaient dit du mal, sont de ces gens du monde qui ne concoivent pas qu'on puisse être heureux sans grand monde. nous nous trouvons qu'il y a encore trop de monde et nous avons déjà plus de visites à recevoir et a rendre que nous n'en voudrions. la seule maison Talleyrand (l'ancien ambassadeur en Suisse) nous suffirait bien, nous avons de plus un Prince autrichien fort aimable qui ne nous quitte presque pas. ajoutez a cela deux paires de comtes et de comtesses, et ce que j'aime mieux que les comtes, quelques habitants du pays fort bonnes gens, vous verrez que nous n'avons pas trop le temps de nous ennuyer. aussi dans ce beau pays nous trouverions nous très heureux si ma femme et moi n'étions pas eloignés de plusieurs habitudes cheres auxquelles chers bons amis vous n'etes pas etrangers.

" Mais que signifie leur silence ? "

[1] Son docteur.

[2] Cote 286, pièce 15.

[Il envoie une lettre de bonne année à sa pauvre mère, et 50 fr. d'étrennes pour quelqu'emplette utile... il renouvelle ses souhaits en terminant.]

A Mme Lemonnier. [1] Hyères, 31 déc.

[Il lui annonce le rétablissement d'Adrien. Mais il ne faut point le faire rester appliqué pendant tout le temps que son physique croîtra en longueur... " Cela est fâcheux pour son talent, car aujourd'hui surtout ce n'est que par beaucoup de travail que l'on peut parvenir à avoir un grand talent et sans cette supériorité on reste dans les amateurs... " Il mange ses économies à parcourir la France... Que va faire son mari si le théâtre ne rouvre plus ? qu'il vienne dans le Midi... que deviendra l'opéra-comique ? : " je doute qu'on obtienne un grand succès dans cette salle antimusicale pour les voix et pour l'orchestre... " Il va se faire marchand d'oranges ou de citrons puisque leur commerce ne va pas du tout....]

A M. Lambert. [2] [Eloge de Thalberg.] Même jour.

L. a. s. à Mme Cherubini ; 3 p. pl. in-8. [3] Hyères, 7 fév. 1832.

Très intéressante lettre où il raconte l'existence qu'il menait à Hyères, où sa laryngite le forçait d'habiter. Le jeune Thalberg, un habile pianiste, a donné une représentation. " Adrien et moi l'avons secondé, moi en tenant le piano pour la musique vocale et Adrien en accompagnant une romance de sa composition qui a eu beaucoup de succès. "

L. a. s. à M. Pierlot ; 2 p. pl. et quart in-8. Deux portr. in-8 et in-4. [4] Hyères, 20 fév. 1832.

Il l'entretient de sa mauvaise santé. " ... On nous a trompé sur le climat d'Hyères et de Nice ; le vent d'est nous est très incommode, il m'irrite la poitrine et me donne quelquefois l'envie de retourner à Paris... ce serait un grand plaisir pour moi d'aller faire quelques bonnes causoteries avec vous... "

La copie d'une lettre de Boieldieu à Meyerbeer ; [4] *3 p. in-8.* Hyères, 1832.

Toute relative à *Robert le Diable.*

[1] Pougin, p. 289-91.

[2] Pougin, p. 292.

[3] Charavay. — Sigismond Thalberg (1812-71), fils naturel du prince Maurice Dietrichstein et de la baronne de Wetzlar, commençait alors ses brillantes tournées de virtuose.

[4] Charavay.

A Fournier. [1] " hyeres, ce 2 mai 1832.

" Cher bon ami,

" je glisse ce petit mot pour vous dans une lettre que ma femme adresse à son fils, et je voudrais bien que par le même moyen (c'est a dire en envoyant votre petit mot a Bertin) vous me fissiez savoir *le plus tôt possible* comment vous vous portez tous ainsi que ma mère dont je ne peux avoir de nouvelles que par vous. vous devez comprendre l'inquiétude que l'on a dans un tel moment pour les parents et les amis quand ils sont environnés de cette affreuse épidémie. Je ne doute pas de toutes les précautions que vous prenez pour n'être point atteint, mais ma pauvre mere qui a si peu de propreté intérieure n'a-t-elle pas besoin de surveillance ? de grace cher ami veillez y, et puisqu'elle a une nouvelle bonne recommandez lui d'être propre, de tout laver, de faire changer de linge ma pauvre vieille mère — vous devez penser que nous lisons avec anxiété les articles sanitaires qui touchent nos amis et parents. nous ne voyons pas que l'epidémie fasse de grands progrès à Rouen. nous avons vu le f. b. St Sever est le lieu où le cholera s'est le plus fixé.. ce nest pas le cas d'y aller faire promenade et nous esperons que vous restez sur la rive droite de la Seine. combien vous serez bon cher ami de m'ecrire tout de suite un mot, un seul mot. — les nouvelles que nous recevons de Bertin sont rassurantes, lui et Mme phillis sont plus tourmentes de notre inquietude que du cholera dont ils n'ont aucune peur — dans (nos)[2] *intimes* nous n'avons aucune perte à déplorer. puisse-t-il en être ainsi jusqu'a la cessation de la maladie que l'on nous annonce devoir être prochaine, mais il faudra continuer le régime et les soins de crainte de reprise comme en prusse où le cholera a reparu — quant à nous nous n'avons rien d'inquiettant dans nos environs, la maladie ne gagne pas le midi. on avait parlé d'un cas de cholera a Draguignan tout près d'ici, mais c'est faux, il n'y a rien a Lyon a Marseille a Toulon, et l'on espere que dans tous les cas hyeres serait epargné par la salubrité de l'air et l'odeur qui s'exale des orangers, mais cependant nous voudrions pouvoir bientôt nous mettre en route soit pour paris, si il n'y a rien a craindre à paris et sur la route à parcourir, ou pour les eaux bonnes où dans tous les cas il faudra que je retourne pour essayer encore de mettre fin a cette maudite extinction de voix qui est toujours la même si elle n'est pas plus forte. du reste la santé n'est pas mauvaise, j'ai un peu d'irritation dans les bronches, je tousse un peu et voilà tout. vous voyez que nos projets sont en l'air et en verité on ne peut en faire dans un pareil moment, vous sentez que nous renoncerions a aller aux pyrenées si le cholera se montrait a Toulouse a Pau ou a Bayonne. s'il en était ainsi et que la maladie gagnat de nos côtes, nous irions peut etre a Nice, de là a Milan, ou a Turin pour revenir par la Suisse... Tout cela dépend de la [marche] [2] du monstre

[1] Cote 286, pièce 14.

[2] Déchirure.

que nous tacherons de fuir, si il est possible, mais quelle ruine cher ami de courir ainsi a quatre personnes en poste ? enfin il s'agit de la vie, tout le reste n'est rien.

" Voila encore notre theâtre fermé. je gagne quatre a cinq cents francs par mois tout au plus. j'en dépense 1000 fr. cela ne pourra pas durer longtemps. que faire ? "

[... B. s'informe de leurs comptes,... du bon Docteur...

La lettre se termine par quelques lignes de Mme Boieldieu.]

L. a. s. à M. Denis, maire d'Hyères ; Eaux Bonnes, par Pau, 24 juillet 1832.
3 *très grandes p. pl. in-*4. *Ecriture fine et serrée.*[1]

[Belle et charmante lettre, toute affectueuse. Souvenirs agréables de son séjour à Hyères auprès de lui. Sa situation aux Eaux Bonnes est un peu meilleure, quoique cependant son larynx soit toujours dans la même situation. Description des sites des Pyrénées et de la société qui se trouve aux eaux, Rossini, le baron de Tremont, M. Aguado, qui va faire l'acquisition d'une grande propriété dans les environs. Il retournerait volontiers à Paris, mais le choléra y est de nouveau... " Si le choléra se calme, nous suivrons nos anciens projets, et très probablement ils nous conduiront près de vous, ne fût-ce qu'en passant. Mais si l'Italie se révolutionne, s'il y avait à craindre quelques vêpres siliciennes, nous pourrions bien rester près de vous au moins les trois mois d'hiver... "

A Berton.[2] De Cauterets, ce 12 septembre.

Il s'excuse d'avoir tant tardé à lui écrire — surtout après avoir appris la mort de son fils... Sa santé générale s'est sensiblement améliorée, si le larynx est toujours malade... On lui dit qu'il faudra peut-être cinq ans de soins et de voyages. mais il est bien près de son rouleau...

Le gouvernement ne paraît pas disposé à faire quelque chose pour les artistes... " les vieux artistes devraient être aussi des propriétés nationales que le gouvernement ne devrait pas plus laisser tomber de misère qu'il ne laisse tomber de vétusté les vieux monuments qui n'ont pas été plus que nous l'ornement de la France "... il faudrait fonder une colonie d'artistes ruinés dans une de ces belles contrées... on achèterait un vieux château bien situé... " La vue de cette belle nature réchaufferait les imaginations engourdies, et, que sait-on ? il sortirait peut-être de ces vieux cerveaux des inspirations franches qui vaudraient bien celles toutes spéculatives de certains élèves de la nouvelle école "... Combien de jeunes gens qu'on envoie à Rome perdre les plus belles années de leur vie, qui préfèreraient, j'en suis sûr, venir pendant quelques mois faire avec nous leur philosophie musicale ! Le ciel des Pyrénées vaudrait autant pour eux que le ciel d'Italie... (développement de cette idée)... mais pour cela il faudrait vaincre cette prévention

[1] Charavay.

[2] Pougin, p. 293-8.

qu'un artiste ne peut vivre qu'à Paris, ne peut produire qu'à Paris... exemples contraires de Voltaire et d'Horace... Il lui parle avec enthousiasme des Pyrénées, et le prie d'obtenir l'indulgence de l'Académie pour un pauvre muet que les médecins font voyager malgré lui...

" Adrien a fait à Hyères une romance qui est vraiment une chose marquante pour la sensibilité, le bon goût et l'expression dramatique qui y règnent : car cette romance est une scène, et une scène des plus touchantes. Mais comme je ne veux pas qu'il s'en tienne à des compositions éphémères, il travaille dans ce moment le contre-point de l'ouvrage de M. Fétis. Cette étude m'amuse beaucoup moi-même, et j'espère qu'elle ne sera pas infructueuse pour Adrien "... Boieldieu parle de Tarbes où il est et de Rossini que la famille Aguado promène partout sans qu'il lui en coûte rien. Il est bien heureux !...

Henry de Thannberg [1] cite un fragment de lettre à Berton (hiver de 1832, sans autre indication de date) : Le rêve de B. est de devenir possesseur d'une île. On y vivrait en sauvages et l'on appellerait cette île, l'île des Arts ! à la condition expresse de n'y faire ni musique, ni peinture... — Il y a entre la lettre citée par Pougin et ce fragment une contradiction singulière.

A Fournier. [2] " Paris, ce 8 oct. 1832.

" Chers bons amis,

" Nous sommes enfin arrives, et il y a plusieurs jours que je veux vous ecrire, mais vous savez ce que c'est que les premiers momens d'une arrivée après si longue absence excusez moi donc si je ne vous ai pas ecrit plutôt — nous avons fait un assez bon voyage, nous avons vu des pays charmans, nous avons été pour la 2e fois aux eaux des pyrenées, j'y ai pris bains douches... tout cela ne m'a pas rendu la voix, elle est entierement eteinte et jai peu d'espoir de la recouvrer. cependant jessaie depuis mon arrivée des fumigations avec l'appareil de Richard, et je crois qu'elles me débarassent le larynx des matieres muqueuses qui l'obstruent, mais ce a quoi tient beaucoup M. Chomel c'est que jaille passer l'hiver à Pise, et je souscris d'autant plus a cet ordonnance qu'Adrien a bien envie de voir l'Italie, et que moi même j'en ai un grand desir ; mais quels voyages ! que d'argent dépensé sans ce qu'il reste a dépenser pour retourner presque du point d'où nous sommes partis. mais ma femme voulait voir sa mere, son fils, Adrien n'etait pas faché non plus de revoir Paris, il a fallu céder, car pour moi mon desir eut été plus raisonnable, et de toulouse nous nous fussions acheminés, si jeusse été maître, vers Nice Gênes et Pise ! enfin c'est dans une quinzaine de jours que nous nous remettons en route, et il faut que nous nous pressions, afin de ne pas être pris par le froid en passant le Montcenis...

[1] H. de Thannberg : *Le Centenaire de Boieldieu.*

[2] Cote 286, pièce 13.

[Ils voudraient bien aller les voir, mais c'est impossible d'ici au 20 ou 25... ils réclament des nouvelles de tous...]

" Ma femme est toujours grosse et grasse, Adien est bien grandi, il devient très bel homme, il est toujours bon comme le bon pain, il a composé des choses charmantes... jen suis très content, il travaille le contrepoint à travers tout cela.

" Je vous quitte cher bon ami, car depuis ces maudites eaux dont j ai trop pris il m'est resté une agitation nerveuse qui s'augmente quand j ecris. on dit que c'est l'effet du voyage et des eaux et que cela va passer. sil en est de cela comme de mon Larynx jai de l'agitation nerveuse pour longtemps. du reste je ne souffre point du Larynx, jai bon sommeil et bon appetit. malgré cela, depuis un mois surtout jai beaucoup maigri... on dit encore que c'est l'effet des eaux dont jai trop pris. dites bien au bon Docteur, si il a a envoyer de ses malades aux eaux des Pyrénées qu'il leur recommande bien de n'en prendre que 3 semaines en commencant par un demi verre, puis de reposer au moins 15 jours pour en reprendre ensuite pendant 15 jours, mais les medecins des eaux vous disent de boire jusqu'a ce que l'on s'apercoive qu'elles vous font mal, alors il est trop tard, le mal est fait. dites lui que les *eaux bonnes* sont les plus douces et les meilleures pour le Larynx et la poitrine. jai voulu essayer celles de Cauteret en boisson. jai eu tort : il ne me les fallait qu'en bains et en aspirations. de là est venue cette agitation que j'ai de la peine a calmer...

" jai bien pensé au bon Laroche en passant a Avignon son pays... c'est un sejour charmant surtout du côté de Vaucluse. quelles belles campagnes, quelle fertilité ! quel climat ! "...

Mme Boieldieu prie ses bons amis de faire retrouver deux robes de chambre... "je ne quitte pas Boiel etant obligée de parler pour lui "... Cette si longue absence n'a produit malheureusement aucun bon résultat... Son fils a été très malade... Elle craint bien que ce voyage ne soit pas plus heureux que l'autre.

L. a. s. au chanteur Martin ; [1] 2 *p. in*-8. Rare. [2] 12 oct. 1832.

Très belle lettre de félicitations où il le remercie d'être venu chanter chez lui. " On ne m'avait pas trompé, ton talent s'est rajeuni et jamais tu n'as eu une voix plus fraîche, plus facile, plus suave et plus expressive, jamais tu n'as eu dans ton jeu autant d'esprit, de bon goût et de verve. "

L. a. s. ; 1 *p. in*-4. [2] 17 octobre 1832.

Pension réclamée.

L. a. s. à Paul, directeur de l'opéra-comique ; 1 *p. pl.* in-8. [2] 21 oct. 1832.

Très jolie lettre.

[1] Jean-Blaise Martin (1769-1837).

[2] Charavay.

L. a. s. à M. Jolivet [1] ; 1 *p. in*-12. [2] 23 oc. 1832.

A Adrien. [3] Sans doute octobre 1832.

commencée jeudi à 2 heures et finie ce vendredi matin.

" Cher Adrien ! je recois ta lettre, et quoi que le cœur nous ait un peu battu, à ma femme et a moi, en ne voyant pas ton ecriture sur l'adresse, ce qui nous a fait penser que tu étais malade, nous avons été vite rassurés, et bien contents d'apprendre la bonne réception que tu as reçue, non seulement de ta maman [4] ce dont je ne doutais pas, mais de cette bonne et si aimable Mme Gavaudan [5] qui a si bon gout en tout et le tact si fin. ton succès auprès d'elle me fait donc un grandissime plaisir ; il est vrai que je devais aussi m'y attendre car c'est habitude chez elle de proteger mes ouvrages et celui que je lui offre dans mon Adrien tant cheri sera de plus en plus apprecié par elle j'en suis sur. rappelle moi bien a son souvenir à celui de son mari qui a aussi sa petite infirmité à laquelle jai pris beaucoup de part, mais du reste je sais qu'il se porte bien ; il n'a point mal au Larynx, il a un bon estomac, une bonne poitrine : fais lui en compliment de ma part en lui disant que la bonne santé est toujours la récompense de la vie sage, et que surement il ne devait pas être oublié par dame justice. Elle s'est montrée un peu sevère pour moi mais jespere toujours que nous finirons par nous racommoder : en attendant cher Adrien je suis toujours agité, et oppressé, malgré les sangsues, qui decidément n'ont d'agréable que la petite societé que cela fait pendant une heure et comme je ne manque pas de visites, tu le sais, je renonce aux sangsues. Je vais faire usage de nouvelles fumigations conseillées par M. Chomel. j'en espere beaucoup.

" Que tu me fais plaisir en me disant que ta romance a eu grand succès chez ta maman ! je m'y attendais, et je te repete que je voudrais l'avoir faite — as tu chanté ton petit air fait a hyeres ? dans un autre genre il doit faire plaisir.

" Nous sommes bien tristes sans toi cher Adrien ! Quant à moi on ne peut m'arracher un sourire quand tu n'es pas là, et si ton absence devait être longue, je crois que j'en tomberais malade.

" Jespere donc que tu vas venir passer deux jours avec nous ne fut-ce que pour essayer ce que t'a fait le tailleur, pour aller entendre Rubini *Robert le Diable*, et enfin raviver ton bon pere qui ne peut être longtemps sans te voir.

" je voudrais bien accepter l'aimable invitation de ta maman, mais je ne peux

[1] Il s'agit sans doute du peintre Pierre-Jules Jollivet (1794-1871).

[2] Charavay.

[3] Cote 201, pièce 18.

[4] Quelle était la maman d'Adrien ? Il était né à Paris le 3 novembre 1815. — Dans une autre lettre Boieldieu écrivait " Adrien est à Clichy chez sa mère "... Etait-ce une actrice de l'opéra-comique ?

D'ailleurs quelle était la mère d'Adèle ? (née à St. Pétersbourg le 10 avril 1805.) Boieldieu semble avoir eu plusieurs liaisons, sans doute dans le monde du théâtre. On en connaissait une avant ses deux mariages, mais on constate l'existence d'autres liaisons sur lesquelles je n'ai pu rien découvrir de précis.

[5] Jean-Baptiste-Sauveur Gavaudan (1772-1840), Alexandre-Marie-Agathe Ducamel, sa femme (1781-1850).

même pas aller à Jarcy ou ma presence serait si nécessaire ayant à Paris beaucoup de choses importantes à faire, entre autres ces nouvelles fumigations que je ne puis faire qu'a paris. excuse moi donc auprès de ta maman, et remercie la pour ma femme et pour moi... qu'elle m'excuse aussi si je ne réponds pas aujourd'hui à la lettre qu'elle a eu la bonté de m'ecrire, mais l'heure me presse pour la poste vu que l'on me dit qu'il faut pour la banlieue que les lettres soient mises à la boite avant dix heures. je vais donc t'attendre au premier jour, il est vraiment utile que tu viennes, tu repartiras deux jours après, je le promets à ta maman. tu sais qu'il faut que tu ailles voir dourlen, il faut que tu voies hortense, enfin il faut que tu essayes toutes tes affaires.

" Notre départ pour Pise ou pour hyeres (*selon* les circonstances politiques) est fixé au 25 de ce mois, nous ne serons que quatre mois absents, dis-le bien à ta maman. encore ce petit sacrifice et après nous ne bougerons plus. mais quel avantage ce sera pour toi si tu peux voir l'Italie avec moi et tout cela en peu de temps. Sans cela il faudra donc que tu nous quittes pour y aller plus tard en supposant que tu eusses un prix, mais tu sais ce que je pense à cet égard. les jeunes artistes vont perdre sans fruit les 5 plus belles années de leur vie et reviennent pour végeter. le voyage que je vais te faire faire sera donc une véritable bonne fortune pour toi. ta maman doit le concevoir, je lui ecrirai à ce sujet et elle approuvera mes raisons. dun autre côte il y va du rétablissement de ma santé que je ne passe pas cet hiver à Paris, et sans toi, point de voyage. j aimerais mieux renoncer a me guérir que de te quitter : d'un autre côte il faut que tout en voyageant nous fassions notre cours de contrepoint, et que tu reviennes à Paris en etat de faire un opera. je te quitte cher bon Adrien en t'embrassant mille fois et tu sais si c'est tendrement. ma femme, Bertin, Maminka t'embrassent aussi et desirent bien vivement que tu viennes passer deux jours avec nous. ecris moi un mot seulement pour me dire quel jour et a quelle heure je dois t'attendre.

" reçois les bénédictions et les baisers tendres de ton bon père

" BOIELDIEU.

" rappelle moi bien aussi au souvenir de Mme Riviere qui a toujours été bien bonne pour moi.

" Les complimens de ma femme a toute la Societé. "

L. a. s. à un confrère, 3 *p.* 3/4 in-8.[1]

Très belle lettre où il parle de son fils, de son désir d'aller en Italie, de sa santé et de sa situation de fortune etc.

L. a. s. à M. Lea, 2 *p.* 1/4 in-4.[1]

Belle lettre où il donne des renseignements sur le voyage qu'il effectuait en Italie en compagnie de sa femme.

[1] Chavaray.

" Venise [1]

" M.,

" Ce n'est qu'à Venise que (je) trouve la lettre qui m'apprend que vous avez bien voulu être l'organe de S. G. M. le Ministre du Commerce pour m'annoncer [2] qu'il m'était accordé une gratification de 500 frs sur les fonds réservés pour l'encouragement des beaux arts. M. le Cte d'Argout, j'en suis très persuadé, aura prévu ma reconnaissance ne fut-ce que pour la bonne intention qu'il a eue de me prouver que dans la facheuse position où je me trouve j'avais été un instant à sa pensée mais, j'en suis sûr aussi, il aura prévu le refus que je fais d'une faveur qui ressemble trop a une aumône pour (que) je puisse l'accepter c'est tout bas, je le sais, que M. le ministre vient au secours des artistes que les evenements ou les infirmités ont accablés mais c'est tout haut (...*illisible*) je l'ai fait pour ses précédentes bontés que ces derniers doivent proclamer des preuves de protection honorables pour celui qui les accorde et pour celui qui les recoit je vous le demande à vous Monsieur qui etes trop aimé des artistes pour que vous ne vous soyez pas montré leur ami puis-je n'ayant aucune place qui la motive recevoir une gratification mais j'entends votre réponse et vous remercie de me conseiller de faire ce que vous feriez à ma place.
[je compte donc sur votre extrême bonté pour être, p vouloir bien d (*barré*)]
j'ai cessé d'être heureux Monsieur depuis la perte de mes places de mes pensions, depuis surtout qu'une cruelle infirmité m'a forcé de renoncer à la composition et a un ouvrage commencé qui je l'avais espéré eut obtenu quelque succès, mais je n'ai pas pour cela cessé d'être artiste, je n'ai pas cessé d'être membre de l'institut, et si M. le Ministre du Commerce veut me donner preuve de la protection [(*barré*) que les arts ont le droit] qu'il se plait à accorder aux beaux-arts il lui est facile de me mettre (*illisible*) dans la position honorable [(*barré*) que j'espère avoir] à laquelle peut-etre j'ai quelque droit [(*barré*) j'ai refusé je puis le prouver, pour consacrer mon talent à la france à mon pays, des avantages un sort assuré qui m'a été offert par la russie... ayant refusé] j'ai refusé en pays étrangers comme je puis le prouver, des avantages réels qui assuraient mon avenir pour consacrer a mon pays, mes veilles et mon talent, j'ai eu le bonheur de relever trois ou quatre fois le theatre de l'opera comique prest à tomber, [enfin (barré)] j'ai produit des eleves [dont deux (*barré*)] qui ont obtenu 1er et 2e prix a l'institut, enfin jai fait chanter la france [ce quil (*barré*)] pendant quelques trente ans, la france ne peut elle faire quelque chose pour moi. [(*barré*) ne peut on me rendre des pensions et des places qui m'avaient été données comme recompense de 40 ans de travaux
M. le Cte d'Argout n'a qu'un mot à dire pour cela]
et un mot de M. le Cte d'Argout dit au Roi en ma faveur en lui exposant ma facheuse situation me fera obtenir, j'en suis sur, ce que de tout temps les artistes ont obtenu des Rois de france. Je puis avec la protection de S. Ex. [(*barré*) obtenir]

[1] Cote 201, pièce 27. — Brouillon de lettre sur deux petites feuilles séparées, avec force ratures.

[2] Me faire promettre : *barré.*

être reintegré dans la place que j'avais a la musique de la chambre du Roi Charles X je puis recouvrer mes pensions [(*barré*) enfin je puis réclamer d'être reintégré dans ma place de professeur au conservatoire] enfin je puis occuper une place, et quand il y a en france un conservatoire de musique, des théatres lyriques, des bibliothèques, [l'auteur un compositeur français (*barré*)] l'auteur de maint ouvrages qui ont fait vivre les autres ne peut pas être condamné a la triste position dans laquelle je me trouve — mais cest avec vous Monsieur que je veux aller causer de tout cela a mon retour à Paris qui sera vers la fin de juin, je compte sur [vos bons conseils, je compte la protec (*barré*)] la bienveillance de M. le Cte d'Argout, je compte sur vos bons conseils, et en attendant [le plai (*barré*)] le moment d'aller les réclamer je vous prie de croire a l'assurance des sentimens de la consideration très distinguée avec lesquels j'ai L'honneur d'etre

Monsieur.

P.S.

L. a. s. à Horace Vernet, à Rome;[1] 3 *gr. pages pl. in*-4. Pise, 28 janvier 1833.
Port. gravé in-8.

Charmante lettre sur ses projets de voyage malgré la maudite maladie de Larynx qui le rend muet depuis près de 2 ans, et l'a conduit d'abord 2 étés de suite dans les Pyrénées, et finalement dans cette belle Italie qu'il parcourt avec tant d'intérêt avec sa femme et son jeune fils. " ... Mais pour le moment je ne suis occupé que de Rome, et je crois démêler que vous êtes pour beaucoup vous et votre charmante famille dans cet attrait puissant qui me pousse à Rome, comme si, derrière le dos, j'avais une machine à vapeur. C'est en effet une bien bonne chose, si loin de la terre natale, d'aller trouver un confrère tel que vous. N'y trouverai-je pas aussi votre excellent père, le confrère Carle ? Alors la joie sera complète, etc., etc. "

L. a. s. à M. d'Hautmesnil ; 2 *p. pl. in*-8. Florence, 17 mai 1833.

Très curieuse lettre. Il va rentrer en France par Bologne, Milan et Genève ; le soleil de l'Italie ne lui a pas rendu la voix, il parle de sa femme [2] et de son fils.

A M. François Duval.[3] Milan, 1er juin 1833.

Boieldieu annonce à son " cher et ancien ami " [3] son arrivée à Genève, le 8 ou le 9. Il lui donne quelques renseignements sur ses voyages, sur son état de santé...

[1] Emile-Jean-Horace Vernet (1789-1863) Directeur de l'Académie de France à Rome de 1827 à 1833.

[2] Charavay.

[3] Boieldieu l'avait connu en Russie. Les lettres à F. Duval ont été publiées par M. Emile Duval dans une élégante plaquette (Boieldieu : Notes et fragments inédits — Genève, 1883) qui contient d'intéressants détails sur Boieldieu peintre et amateur de peinture.

Ces lettres ont été reproduites par M. Kling dans son article : Boieldieu à Genève en 1833 (Rivista Musicale Italiana, tome VII, fasc. 2).

“ Préparez-vous à voir un muet, mais son cœur parle tout haut lorsqu’il s’agit de vous... ”

Le passage suivant est particulièrement intéressant par ce qu’il apporte de précis sur la sensibilité artistique de Boieldieu.

“ Qu’elle est belle cette Italie que nous venons de parcourir et dont nous avons la tête toute pleine ! Que de belles choses nous avons vues à Rome, à Naples, à Florence, à Bologne, à Venise, à Milan ! Quels chefs-d’œuvre en peinture, en sculpture, en architecture ! Mais, vous le dirais-je ? je suis fatigué d’admiration en peinture dans un genre qui, malgré son élévation, n’eût pas été le mien si j’eusse été peintre, et j’éprouve en peinture ce que j’eprouverais en littérature si, pendant six mois de suite, j’eusse entendu parler en vers ronflants et pompeux. J’ai besoin de prose spirituelle et naïve, et plus d’une fois, en voyant Raphaël, le Dominiquin, etc., etc., j’ai pensé à vos délicieux Karel Dujardin, Wouwerman, à ce charmant (?) , au petit âne et à tant d’autres que vous avez. J’ai vu de beaux Claude Lorrain, mais ils ne me font pas oublier Ruisdaël, pas plus que le Tasse et l’Arioste ne me font oublier Lafontaine.

“ Il en est de même pour les différents sites que j’ai vus. Ceux des environs de Rome sont toujours en vers alexandrins, et près de Florence, près de Milan surtout, j’ai retrouvé la prose avec un grand plaisir ; je vais éprouver des sensations toutes nouvelles en visitant vos belles contrées ; j’ai vu les Pyrénées, qui ont aussi un bel effet, mais d’après ce que j’en ai vu en peinture, les Alpes ont un aspect plus gigantesque et plus varié. Je vais en juger, puisque demain je me mets en route. Nous partons avec notre voiture, mais avec des chevaux de voiturier, voulant voir le Lac Majeur et passer quelques heures à Lausanne chez M. Perdonnet... ”

P. L. Robert.

(à suivre)



EUTERPĒ AMBIGUA

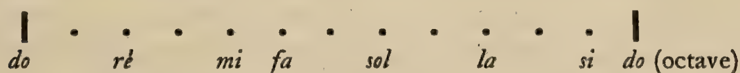
1. *Euterpē ambigua !* Pourquoi appliquer à Euterpe cette épithète dont Ovide se plaît à qualifier Protée ? Entre le Dieu aux formes changeantes et la Muse chère entre toutes aux membres de la S.I.M., y aurait-il eu quelque secrète parenté ? On serait tenté de le croire quand on songe au très grand nombre de questions musicales qui, comme Protée, changent d'aspect dans l'instant même où on les examine, et peuvent suggérer au chercheur des réponses successives diamétralement opposées.

Dans un livre paru récemment [1], j'ai signalé un assez grand nombre de ces délicates questions. M. Hugo Riemann, lui aussi, en avait rencontré plusieurs [2]. Parmi celles-ci, il en est une, d'importance absolument primordiale, sur laquelle je désirerais retenir un instant l'attention du lecteur ; c'est la suivante :

Les sons dont le compositeur fait intuitivement usage se succèdent-ils en série discontinue ou continue ? Autrement dit : les sons de la gamme

FIG. 1.

Gamme *discontinue* réalisable sur un instrument à clavier



que nous concevons sont-ils relativement peu nombreux et peu rapprochés (ainsi que l'indique la figure I, formée de quelques points séparés par des

[1] Essai sur la Gamme, Paris 1906.

[2] Eléments de l'Esthétique Musicale, traduction par M. Georges Humbert, Paris 1906 ; c'est à cette traduction que sont empruntées les citations et que se rapportent les indications de pages données ci-après :

lacunes), ou bien au contraire sont-ils infiniment nombreux et infiniment rapprochés (ainsi que l'indique la figure 2 formée d'une infinité de points se touchant, c'est-à-dire d'une ligne continue) ?

FIG. 2.

Gamme *continue* réalisable sur un instrument à cordes [1].



*
* *

2. La meilleure manière de montrer les différents aspects de cette question consiste à citer M. Riemann qui les a si bien vus et décrits :

" Je crois, dit-il (p. 48), qu'en réalité le changement continu de " hauteur des sons joue un rôle très important dans la conception qui " résulte des sensations sonores, un rôle qu'aucun des auteurs cités n'a " suffisamment considéré et que plusieurs d'entre eux n'ont pas même " remarqué. J'irai jusqu'à prétendre que *le principe de la mélodie réside dans* " *le changement non pas gradué mais continu de la hauteur du son.* " A la vérité, les sons réellement notés, peu nombreux, forment échelle discontinue et non ligne continue ; mais " l'échelle, simple graduation des changements de hauteur, ne sert qu'à préciser le degré de la modification " survenue " (p. 48). Ainsi le passage *legato* d'une note *do* à une note *sol* " est, pour le compositeur comme pour l'auditeur, *l'équivalent* réel d'une " augmentation ou d'une diminution de tension, non pas l'échange brusque de deux degrés différents de tension " (p. 49).

Un peu plus loin (p. 50), pour le cas du *legato* entre deux notes appartenant à un même motif mélodique, M. Riemann dit encore : " Le " naturel de cette conception d'une échelle graduelle, dans le sens d'une " ligne continue — du moins dans le *legato* et à l'intérieur du motif " — est sans doute la raison pour laquelle la sensibilité esthétique affinée " s'insurge contre l'introduction de la continuité réelle de la progression " sonore, ou que, du moins, elle l'admet seulement dans des cas spéciaux " et très rares " *(port de voix* du chanteur, *glissando* du violoniste).

M. Riemann, dans ce qui suit, n'aperçoit plus la gamme que sous

[1] En pratiquant le *glissando*, c'est-à-dire en glissant le doigt sur la corde, d'un mouvement continu.

son aspect discontinu. Le cri de joie ou de douleur, dit-il (p. 93), n'est que " l'expression pure et simple simple d'une sensation ". Pour qu'il passe à l'état de chant proprement dit, pour qu'il y ait " formation artistique " il faut opposer les uns aux autres " des sons d'intonation différente et nettement appréciable ", conformément à " certaines *lois immanentes* de la nature humaine ".

La même opinion reparaît lorsque M. Riemann justifie l'instantanéité avec laquelle le musicien " comprend réellement les successions sonores " les plus rapides, et peut même en corriger les inexactitudes d'intonation " (p. 103). Quand la tonalité a été établie par le début du morceau, l'organe auditif s'accorde pour ainsi dire sur la gamme employée, en sorte que nous avons d'avance le sentiment des sons qui peuvent se présenter ; nous n'avons donc plus besoin d'écouter avec attention chacun d'eux pour en apprécier minutieusement la hauteur ; " chaque son semble bien plutôt " tomber dans une sorte de casier déjà préparé à le recevoir " ; chaque degré de la gamme a " une intonation attendue " (p. 105). Ici la conception de la ligne continue (fig. 2) est manifestement remplacée par celle de l'échelle discontinue, ligne n'admettant que quelques points (fig. I) — ou encore " casier " ne comportant que quelques cases.

La même opinion reparaît une fois de plus dans le passage suivant (p. 107) : " La gamme que tous les peuples, en tous temps, ont également " trouvée, ou, mieux encore, que la nature a donnée directement à " l'homme, cette gamme — composée de tons et de demi-tons se " succédant dans un ordre déterminé — est toute autre chose qu'une " sorte de *mètre* à l'usage des intervalles sonores. Elle est la révélation " d'une *loi immanente* de l'activité de l'esprit et, en particulier, de l'imagi- " nation artistique, loi qui est actuellement et restera peut-être toujours " un mystère ".[1]

3. Ces citations suffisent amplement à montrer les deux façons si différentes dont on peut être tenté de répondre à la question posée : tantôt le principe même de la mélodie comporte une variation continue de l'intonation (fig. 2), tantôt la gamme est une échelle discontinue (fig. 1), que l'homme a reçue toute faite de la nature.

[1] Cette *loi immanente* est celle dont parlait déjà M. Riemann dans l'une des citations précédentes ; quant au mystère qui l'enveloppe, il est facilement éclairci par la théorie *rationiste* dont le principe va être sommairement rappelé ci-après.

Ce double aspect du phénonème musical s'explique en remarquant que notre propre nature est double également, étant formée de deux parties, l'une physique, l'autre psychique.

4. *Point de vue physique.* Considérons deux notes consécutives, *do* et *ré* par exemple, supposées prises dans le même registre de notre voix ; l'émission de chacune d'elles se réalise en faisant remplir à notre organe de phonation certaines conditions, variables avec la note à produire. En général, quand nous chantons consécutivement *do* et *ré*, les conditions remplies par notre organe varient si brusquement que les deux notes semblent se succéder instantanément, et, même si nous n'avons pas suspendu le souffle au moment de la transition, on n'entend pratiquement aucun des sons de hauteurs intermédiaires par lesquels on pourrait passer continuement de *do* à *ré*. Mais, que notre goût musical nous dissuade ou non d'employer ces sons intermédiaires, la possibilité de les émettre, comme aussi de les entendre, ne saurait être mise en doute, et, quand il en est fait usage, nous avons le sentiment très net (à la phonation comme à l'audition) que *l'organe* intéressé passe par une série d'états successifs, se modifiant de l'un à l'autre par degrés insensibles : ce témoignage de nos sens nous permet donc de dire qu'à cet égard il existe une sorte de *gamme organale continue.*

5. *Point de vue psychique.* Mais si un chanteur ou un violoniste improvise librement au gré de sa fantaisie, il n'emploie que des sons relativement très peu nombreux, et séparés les uns des autres par des intervalles " aphones ". Pour le chanteur, la démonstration expérimentale de ce fait exigerait des appareils spéciaux ; mais pour le violoniste, elle peut se faire très aisément ; il suffit de déposer au préalable un peu de poudre claire sur la touche de l'instrument, et de constater après emploi que les doigts de l'artiste ont enlevé la poudre, non partout, mais seulement suivant certaines lignes régulières[1] disposées transversalement comme celles que les luthiers construisent en relief sur la touche des guitares ou des mandolines : ainsi, la gamme continue permise par la conformation de nos organes n'est pas celle qu'utilise la libre activité de notre *esprit* et, outre la gamme organale continue, il existe une *gamme mentale discontinue.*

C'est cette gamme qui, d'après M. Riemann, nous a été révélée par la

[1] Ces lignes seront incomplètes (ne traverseront pas toute la largeur de la touche) si l'artiste n'a pas employé tous les sons de la gamme chromatique.

nature même, et dénote l'existence d'une *loi immanente* dont l'origine serait voilée par un profond mystère. Cette origine, cependant, n'est pas bien difficile à apercevoir lorsqu'on tient compte du mode de fonctionnement de notre sens auditif ; pour la découvrir, il suffit de savoir résoudre la question suivante :

6. *Caractère de l'intervalle musical.* Etant donnée une tonique A, choisie arbitrairement, quelle condition doit remplir un autre son quelconque B pour pouvoir appartenir à une gamme de A, c'est-à-dire pour former avec A un intervalle musicalement utilisable ? — Pour que la sensation causée par l'intervalle B/A puisse présenter quelque intérêt artistique, il faut avant tout qu'elle soit nettement et facilement connaissable. Or chacun des deux sons A et B nous manifeste sa hauteur *uniquement* par la périodicité avec laquelle il apporte à notre oreille certaines excitations élémentaires. Dès lors, que faut-il pour que la comparaison des hauteurs A et B puisse donner lieu à quelque particularité perceptible, à quelque circonstance spéciale susceptible de provoquer une sensation connaissable ? On ne voit guère quelle autre particularité pourrait tomber sous nos sens, si ce n'est certaines coïncidences partielles, se produisant de façon régulière plus ou moins fréquente entre les périodicités en présence, lorsqu'un petit nombre de périodes A dure le même temps qu'un autre petit nombre de périodes B, c'est-à-dire lorsque les suites illimitées de périodes A et B se succèdent, chacune de son côté, en formant des surpériodes A et des surpériodes B coïncidant entre elles.[1] Et plus ces coïncidences entre surpériodes seront nombreuses, plus il semble que l'intervalle musical B/A devra produire une sensation simple et facile à retrouver de mémoire. — L'expérience, comme on le sait, confirme absolument cette présomption et montre que quand les coïncidences entre périodes A et B sont plus ou moins fréquentes, la consonance de l'intervalle B/A est plus ou moins grande et peut même aller jusqu'à la fusion complète : c'est ainsi que la coïncidence de 1 période B contre 1 période A engendre *l'unisson* ; celle de 2 périodes B contre 1 période A produit *l'octave* ; et semblablement la coïncidence 3 contre 2 correspond à la *quinte*, 4 contre 3 à la *quarte*, etc., suivant une loi depuis longtemps connue.[2] .

[1] par exemple, dans le cas de la quinte, lorsque les surpériodes A, formées de 2 périodes A, coïncident avec les surpériodes B, formées de 3 périodes B.

[2] A ces considérations (principe rationiste), déjà exposées moins sommairement dans ce Bulletin (Août 1908 : *Origine de la Gamme*), on oppose souvent l'objection dite, assez improprement, " de la différence de phase. "

Ainsi, par rapport à une tonique donnée A, une autre note B ne peut jouer le rôle de degré que si les périodicités A et B admettent une surpériode commune suffisamment fréquente : tel est le motif pour lequel, tandis que la gamme matériellement réalisable (gamme organale) comprend tous les sons, la collection des intervalles conçus par notre esprit (gamme mentale) admet seulement un petit nombre de termes, (moins petit toutefois qu'on ne pourrait le croire d'après la gamme chromatique de 12 demi-tons employée par tant de peuples). *Si notre sensibilité esthétique s'insurge*, comme dit M. Riemann, contre la *continuité* effectivement réalisable, c'est parce que, pour presque tous les points de la ligne continue (fig. 2), notre sensation est trouble, confuse, difficilement perceptible ; elle ne devient nette et claire que pour un petit nombre de points isolés dont les plus importants, au point de vue de l'harmonie, sont précisément ceux qui composent notre gamme chromatique (fig. I) [1].

7. *Cas du port de voix.* Cette distinction étant faite entre la gamme organale (continue) et la gamme mentale (discontinue), il y a lieu de se demander si certaines variations continues (*port de voix* du chanteur, *glisando* du violoniste) ne peuvent pas néanmoins être pratiqués sans choquer la sensibilité esthétique la plus affinée.

La réponse à faire varie avec la nature même des sentiments que la musique est destinée à exprimer ; or, ces sentiments peuvent être les plus divers. Une inspiration enthousiaste, ou la colère provoquée par une offense, ont sur nous une action brusque et soudaine, nous font, comme on dit, " bondir le cœur " : le port de voix ne paraît guère propre à

Or, cette différence est de nul effet au point de vue qui nous occupe ici ; j'ai montré récemment qu'on peut s'en assurer, soit par des expériences n'exigeant aucun dispositif spécial, soit par un raisonnement fondé sur la façon dont se composent entre eux les mouvements périodiques (*Essai sur la Gamme*, influence du décalage, p. 13 et 16.)

On nie aussi que la sensation causée par l'intervalle B/A puisse résulter des coïncidences se produisant régulièrement entre certaines périodes A et certaines périodes B, puisque, ne percevant isolément aucune de ces périodes, nous ne pouvons pas constater leurs coïncidences. Cette objection revient à admettre que pour éprouver une sensation résultante, il faut avoir su discerner isolément les sensations élémentaires dont elle se compose ; or, ceci est manifestement faux ; ainsi, quand un observateur spécialement exercé entend un diapason de 435 vibrations par seconde, il reconnait la sensation " *la* normal ", et cependant il n'a perçu individuellement aucune des excitations élémentaires dont ce *la* est la résultante : de même, la réunion des deux *la* 435 et 870 lui causera la sensation *octave*, bien qu'il ne puisse jamais percevoir la concordance de 2 périodes du *la* aigu pour I période du *la* grave.

[1] Ceci résulte de ce que la grandeur d'un intervalle musical ne s'apprécie pas du tout par le même processus que la longueur d'une ligne (question traitée dans l'article précité, " Origine de la Gamme ", p. 860 à 863). D'ailleurs, tout le monde connait la difficulté qu'éprouve un musicien, même exercé, lorsqu'il veut apprécier la grandeur d'un intervalle non musical. Un ton déterminé étant établi, si on entend un son nettement étranger à la gamme chromatique, on peut être fort embarrassé pour le classer à son rang de hauteur par rapport aux autres. Le plus simple, pour y parvenir, c'est d'utiliser la continuité de la gamme *organale*, et, grâce à celle-ci, d'observer entre quels termes de la série *mentale* se présente le son à classer.

exprimer ces mouvements instantanés de l'âme. Mais d'autres sentiments, au contraire, nous envahissent plus progressivement, et l'être humain les sent pour ainsi dire " se glisser dans ses veines " ; tel est le cas, par exemple, pour l'héroïne de roman, lorsque, lasse de combattre en son cœur l'amour qui l'emplit, elle renonce à la lutte et, vaincue, s'abandonne à ce sentiment plus fort que sa volonté ; tel est encore le cas, par un exemple analogue quoique inverse, lorsque le naufragé, brisé de fatigue, désespéré, sur le point de lâcher l'épave à laquelle il se cramponnait depuis de longues heures, croit saisir certains indices prouvant peut-être qu'on est à sa recherche, et sent alors l'espoir renaissant lui rendre la force de lutter encore contre les flots qui le roulent. Quand il s'agit de cas de cet ordre, le port de voix, obtenu par une modification progressive et continue de notre appareil vocal, peut avoir un véritable mérite réaliste, une grande force descriptive pour évoquer en nous le souvenir de cette sorte de détente progressive se produisant dans les ressorts physiques et moraux de l'être qui s'abandonne par exemple à un sentiment de lassitude ou de désespoir, — comme aussi pour nous rappeler la progression de sens inverse pouvant résulter de situations morales diamétralement opposées. Mais pour que cette variation progressive, pour que ce fragment de gamme organale (continue) possède une valeur esthétique, il faut qu'il s'enchasse pour ainsi dire entre deux des notes de la gamme mentale (discontinue), c'est-à-dire que son point de départ et son point d'arrivée ne soient pas des sons étrangers à notre gamme ; faute de remplir cette condition essentielle, le port de voix perdrait tout caractère proprement *artistique*, et ne serait plus qu'une sorte de manifestation purement *physique*, analogue aux cris que les circonstances arrachent parfois à l'homme comme aux animaux.

Il n'en est pas moins vrai que, même quand il est conforme à cette condition, le port de voix ne saurait être d'un usage bien fréquent, du moins chez l'homme [1], à cause de cette sorte d'antagonisme existant entre le point de vue psychique et le point de vue physique. [2]

Mais parfois le compositeur, surtout lorsqu'il vit pour ainsi dire les rôles de ses personnages, assiste à la tension ou à la détente progressive de

[1] Car chez certains animaux, chez le chat par exemple, il est au contraire d'un usage continuel.

[2] Cet antagonisme, et la condition précédente qui en modère les effets, se retrouvent quand on étudie les diverses espèces de modulations (d'ordre psychogénique ou physiogénique) pouvant être suggérées par une situation dramatique, (*Essai sur la Gamme*, p. 400).

ses ressorts intimes, et sent passer en soi, éprouve dans sa sensibilité quelque chose de continu que le port de voix traduit de façon réaliste : il indique alors ce procédé d'expression dont l'usage, en un tel cas, devient absolument légitime.

* * *

8. Il est facile maintenant de conclure, et de s'expliquer pourquoi la question de la gamme continue ou discontinue peut se présenter au chercheur sous des aspects très différents : physiquement, musculairement, nous pouvons réaliser la variation de hauteur *continue* ; mais psychiquement, musicalement, nous ne concevons que des sons formant une série *discontinue*; nous devons donc conclure que la véritable gamme de l'homme est discontinue [1]. L'emploi exceptionnel du port de voix, à titre de moyen d'expression, n'en reste pas moins légitime, et le musicien qui proscrirait cet effet réaliste parce qu'il n'a pas par lui-même de sens proprement musical, ferait preuve d'autant d'intransigeance idéaliste que l'écrivain s'interdisant l'usage de l'interjection sous prétexte qu'elle aussi, seule entre les autres parties du discours, est dépourvue de tout sens propre. [2]

* * *

[1] C'est l'antique distinction de Gaudence entre la voix *parlée ou continue* et la voix *discontinue ou chantée* (collection des auteurs grecs relatifs à la musique, par Ch.-E. Ruelle, V, p. 55) ; c'est aussi celle de Bacchius l'Ancien entre les sons *prosaïques ou parlés* et *mélodiques ou chantés* (Ibid. p. 126) : notre faculté de réaliser le continu est largement mise à profit dans le langage parlé ; mais, dans le langage musical, nous n'utilisons guère cette faculté que pour exécuter le port de voix, ou pour régler notre intonation (soit au début du chant, soit après certaines modulations enharmoniques) sur le diapason des instruments par lesquels nous sommes accompagnés.

[2] Lorsque les circonstances ne suffisent pas à justifier l'emploi du port de voix, nous pouvons concilier autrement notre instinct de la continuité et notre sentiment de la tonalité : entre les notes principales de la phrase mélodique, nous insérons des notes secondaires qu'on appelle précisément *notes de liaison* c'est-à-dire *notes établissant la continuité*. Ces notes secondaires seront par exemple les degrés conjoints de l'une des gammes mentales ; ainsi, étant donné les notes principales *do* et son octave, si on trouve cette succession trop disjointe, on lui substituera, soit *do mi sol do* (gamme rudimentaire ou échelle), soit *do ré mi fa* ... etc., (gamme diatonique), soit *do ré* b *ré mi* b *mi fa* ... etc., (gamme chromatique). De ces trois solutions, la seconde est la plus usitée, sans doute parce qu'elle concilie le mieux possible la continuité et la simplicité des intervalles employés.

Chez certaines personnes, notamment chez celles qui, par profession ou pour toute autre cause, font ou entendent faire un fréquent usage de la gamme, cette tendance à exprimer diatoniquement la continuité parait si naturelle et se manifeste si fortement qu'elle constitue à leurs yeux une sorte de révélation intérieure, une sorte de preuve de la préexistence d'une certaine série incréée, formée de tons et de demi-tons alternant selon une loi mystérieuse édictée par quelque Puissance inconnue. Pour les théoriciens imbus de ce préjugé, la *gamme* n'est pas une collection de sons utilisables, trouvés peu à peu et rangés aujourd'hui par ordre de hauteur ; non,

9. REMARQUE. Nous venons de voir d'où provient la "*loi immanente*" présidant à la formation de la gamme. Dans son esthétique, M. Riemann n'étudie pas l'origine de cette loi et se borne à la déclarer profondément mystérieuse ; il fait observer toutefois qu'elle doit être d'ordre psychologique (p. 109) plutôt que mathématique, car la justification par les rapports simples entre longueurs de cordes ne saurait nous satisfaire (p. 107) puisque rien, dans la sensation auditive, ne reflète ce fait arithmétique que deux cordes (semblables et de même tension) donnant par exemple l'octave, ont des longueurs formant le rapport simple 2/1 (p. 110).

Non, la sensation simple d'octave ne reflète pas le rapport simple 2/1 ; la première n'est pas la conséquence immédiate du second, mais elle en est la conséquence médiate, grâce à l'enchaînement suivant : pour les motifs exposés plus haut (n° 6), la consonance de deux notes exige que leurs périodicités individuelles admettent une certaine surpériode commune; l'existence de cette surpériode suppose qu'il y ait rapport simple entre les fréquences des excitations cérébrales élémentaires, et par conséquent entre les fréquences des pulsations apportées par l'air à l'oreille et transmises par celle-ci au cerveau; d'où il suit qu'il y a encore rapport simple entre les fréquences vibratoires des deux cordes sonores, comme aussi entre leurs inverses, les longueurs vibrantes[1] : tels sont les motifs pour lesquels [2], quand nous reconnaissons un intervalle musical entre deux sons

c'est la *mélodie-type* révélée par la Nature ; et, pour ces théoriciens, la confusion entre la *gamme* et la *mélodie* s'établit dans leur esprit de façon parfois si complète qu'ils confondent continuellement le point de vue *mélodique* avec ce que l'on pourrait appeler le point de vue *gammique*, si cet adjectif existait.

[1] On fait parfois à la théorie rationiste cette objection purement spécieuse: Une théorie fondée sur les rapports simples, dit-on, ne saurait être la véritable, car la musique évolue sans cesse, non pas dans le sens de la *simplicité*, mais au contraire dans celui d'une *complexité* toujours croissante, — Il y a là un malentendu curieux, fondé sur cette opposition de termes "simplicité", "complexité". Pour ne pas se laisser abuser par les mots, pour éviter d'être trompé par cette apparence verbale, il suffit de considérer ceci : la chimie, elle aussi, évolue, pourrait-on dire, dans le sens d'une complexité toujours croissante ; les corps qu'on produit facilement aujourd'hui sont si peu simples que leurs noms, malgré l'emploi systématique d'abréviations ingénieusement choisies, arrivent à tenir parfois plus d'une ligne d'impression ; ces corps, pour complexes qu'ils soient, n'en sont pas moins formés exclusivement de quelques éléments premiers ou *corps simples*, associés en édifices moléculaires variés. De même en musique : tous les accords, non seulement ceux des Maîtres classiques, mais aussi, les édifices harmoniques les plus nouveaux, imaginés par des compositeurs en quête de dissonances inédites, sont exclusivement formés en associant entre eux un petit nombre de *rapports simples* (degrés composant les gammes diverses). Et la théorie rationiste, qui indique la genèse de ces éléments fondamentaux(degrés), montre aussi d'après quelles affinités l'homme a été conduit instinctivement à les grouper, en créant ainsi des styles musicaux de plus en plus complexes (*Essai sur la Gamme*, p. 468 à 485) ; elle est donc loin d'ignorer que les degrés (rapports *simples*) peuvent être associés en combinaisons *compliquées*, et l'objection précédente s'évanouit d'elle-même dès qu'on se décide à prendre connaissance de la théorie critiquée.

[2] Sans expliquer l'enchaînement de ces motifs, M. Riemann a manifestement l'intuition de leur connexion,

entendus, l'acousticien moderne trouve un rapport simple entre les longueurs de cordes correspondantes [1].

10. Ceci rappelé, *doit-on affirmer ou nier que des lois mathématiques régissent les phénomènes musicaux ?* Voici encore une de ces questions sur lesquelles deux penseurs d'égales culture et bonne foi peuvent disputer indéfiniment, si aucun des deux n'a la prudence de chercher à comprendre la pensée de son adversaire, avant de le contredire.

A certains égards, on pourrait soutenir qu'en dehors de la mathématique pure, il n'existe pas de sciences mathématiques. Ainsi les astronomes connaissent l'ordre qui préside aux mouvements de l'univers et, se fondant sur le seul principe de l'attraction newtonnienne, calculent le cours des astres avec une précision qui confond l'imagination. Mais les coefficients et constantes de leurs équations ont été demandés à l'observation, aucune formule mathématique, si bien conçue qu'elle soit, ne pouvant obliger les molécules matérielles à réagir entre elles de telle façon plutôt que de telle autre, et le principe même de l'attraction, malgré la forme que lui a donné Newton, étant d'ordre essentiellement physique. On pourrait donc, à cet égard, dire que l'Astronomie n'est pas une science mathématique. Cependant nul n'hésite à la qualifier ainsi parce que toutes ses lois se déduisent mathématiquement du seul postulat newtonnien.

En musique, il en est de même, à cela près que le principe " rationiste " d'où tout découle est d'ordre psychique et non physique : une fois ce postulat compris et accepté, on en peut déduire rationellement toutes les lois musicales connues [2], — et même parfois en rectifier l'énoncé, lequel se trouve ainsi mis d'accord avec les pratiques intuitives des compositeurs. Les raisonnements sur lesquels ces déductions se fondent sont si naturels qu'ils ont déjà dû se présenter souvent à l'esprit des musiciens,

car il fait observer que des causes psychiques, physiologiques et mathématiques concourent à produire le phénomène, qu' "on ne saurait nier l'état de dépendance" des unes par rapport aux autres, et qu' "aucune d'elles n'a pris, à proprement parler, la place de l'autre" (p. 110).

[1] Réciproquement, tels sont aussi les motifs pour lesquels le théoricien antique, combinant entre elles certaines proportions simples de cordes vibrantes, constata que les tonalités ainsi engendrées plaisaient à son sens artistique, et crut alors qu'il avait pénétré les secrets du Démiurge et découvert la loi du Nombre présidant aux phénomènes de l'univers : il avait bien découvert en effet une partie de cette loi, mais pas tout à fait pour le motif qu'il supposait sans doute.

[2] Telle est l'explication du débat sans issue auquel la question proposée peut donner lieu comme on vient de le dire entre adversaires dont chacun discute sans avoir bien compris la pensée de l'autre : la théorie musicale, en effet, est d'ordre à la fois *psychique* (par la nature même de son phénomène initial) et *mathématique* (par la façon dont elle peut se déduire toute entière d'un postulat unique). Entre deux interlocuteurs discutant ainsi, le fruit de l'oranger pourrait donner lieu à un malentendu tout semblable : Il est *orange*, dirait l'un. — Non certes, il est *rond*, répondrait l'autre.

et il ne serait pas impossible que la théorie " rationiste " fût assez généralement comprise et adoptée dans un petit nombre de générations. Toutefois, il serait peu prudent de risquer un pronostic sur ce point, car la Vérité — en *théorie* musicale, tout au moins — chemine avec une extrême lenteur. Ainsi Gevaert (Problèmes musicaux d'Aristote, p. 143) fait observer que la tierce naturelle 5/4, bien que révèlée aux musiciens par Archytas, n'a été admise définitivement (??) par eux qu'à partir de Zarlin, c'est-à-dire après un stage de 20 siècles ; encore Gevaert en ceci flatte-t-il l'histoire : les choses ont été beaucoup moins vite ; de nos jours, en effet, bien des théoriciens continuent de nier l'emploi de la tierce naturelle, et admettent à sa place la tierce pythagoricienne ou même la tierce tempérée.

11. Quoiqu'il en doive être, que ce soit dans un siècle ou dans plusieurs, les musiciens ne peuvent manquer de comprendre un jour que leur art n'est pas purement empirique, que sa théorie peut s'élever au rang de science rationelle [1], et que la liberté de l'artiste n'en reste pas moins parfaitement entière, de même que la liberté du peintre et celle du danseur n'ont nullement été altérées le jour où l'on a découvert la théorie de la perspective et celle de l'équilibre des corps en mouvement.

Ce progrès accompli, on pourra, sans rencontrer les mêmes oppositions qu'aujourd'hui, dire que la mathématique préside aux faits musicaux, car cela revient à énoncer cette proposition évidente, que les effets ont des causes et que, de celles-ci, on peut déduire ceux-là, — du moins lorsque la raison des choses a enfin été aperçue.

[1] La musique accomplirait ainsi la même évolution que l'astronomie et bien d'autres branches de la Science physique.



D'ANGLETERRE

DE 1500 A 1700.

J'avoue mon faible pour les dépouillements d'archives. Rien ne satisfait mieux la curiosité historique, la mienne du moins, que la chronologie des vieux documents, présentés tout uniment, sans omission, sans choix, tels que la bonne volonté du hasard nous les a conservés. Quelle joie de trouver un livre où l'auteur ne paraisse pas, où le commentateur et l'interprète des faits se retranche modestement dans les appendices.

On rira peut-être de ce goût bizarre pour le *nu dans l'érudition.* Et cependant, à tout prendre, cette avidité ne diffère pas sensiblement des manies les plus littéraires ! L'œuvre la plus idéalisée ne nous séduit-elle pas par la découverte d'idées nouvelles, de formes imprévues ? Un beau vers et un acte notarié sont, chacun à leur manière, des témoins de l'activité humaine. Et c'est précisément ce témoignage de vie, cette révélation soudaine de la réalité qui nous captive parce qu'elle alimente notre insatiable curiosité. Connaître des faits nouveaux dans le temps et dans

l'espace—, rechercher des états inconnus dans les sphères de l'imagination, n'est-ce pas en somme suivre les mêmes tendances, je dirai presque, s'adonner au même sport.

Il est des maladroits qui voudraient opposer l'art à l'érudition. Qu'ils préfèrent Pégase à la *Série Y*, c'est leur droit. Mais, qu'ils reconnaissent aussi à deux modes d'une même activité physiologique, des titres égaux à notre estime. Il en est d'autres, au contraire, qui s'efforcent de voiler habilement l'érudition sous les dehors de la littérature. Ceux-là sont les critiques. Leur sort n'est guère enviable.

Quelques uns, enfin, profitent à la fois des documents et de la rhétorique pour tromper tout le monde : ce sont les musicologues de l'école de Fétis, espèce dangereuse entre toutes et dont il est toujours glorieux de combattre le venin. Ici l'écrivain, médiocre d'ailleurs, s'exerce aux dépens de l'histoire. Il se hâte d'interpréter les faits qui viennent à sa connaissance, puis il présente hardiment ces interprétation comme une vérité objective. Tout lui est bon, pour faire triompher cette confusion, dont il tire profit. Il dissimule ses sources, remplit de vraisemblable les lacunes du vrai, ignore de parti pris certaines documentations etc...

Bien qu'aujourd'hui cette dernière espèce soit à peu près disparue, nous subissons, hélas, dans la musicologie française les effets de sa déplorable méthode, appliqués durant tout le XIX[me] siècle.

Si nous avons tant de peine à réhabiliter l'histoire de la musique, à lui faire une place à côté des autres représentants du savoir humain, si nous nous heurtons si souvent à une sorte d'indifférence instinctive, à un sentiment de surprise, inexpliqué même chez ceux qui l'éprouvent, si l'art le plus capable d'inspirer l'enthousiasme rencontre parmi les érudits, les intellectuels, une froideur parfois désobligeante, c'est que nous avons derrière nous un siècle malfaisant où le document a été mis au pillage par la vanité. On a cru faire un beau calcul en plaçant l'histoire musicale à la portée de tous. On l'a simplement discréditée aux yeux de ceux qui lisent et jugent. On s'est adressé au grand public et on lui a dit : " Voilà ce que vous devez savoir, voilà ce que vous devez penser. Il est inutile que vous cherchiez davantage. Nous, qui sommes allés aux sources, nous avons fixé notre opinion ".

Hélas, le calcul c'est trouvé faux. Le public est un enfant : plus on le ménage, plus il devient exigeant. Fétis n'en impose plus, ses successeurs ont perdu leur crédit. Mais par contre, la véritable érudition, celle que le

public révère parce qu'elle ne lui fait aucune concession, la science historique hautaine et spécialisée s'est tenue à distance de ces vulgarisations hâtives. Et les gens de lettres eux-mêmes, pour lesquels la critique musicale est un métier bien défini, ont souri de ces Protées de la musicologie.

Le résultat du F*étisisme* fut d'inspirer une défiance générale. Tous ceux qui ont connu l'état de nos études, il y a vingt ans se rappellent la réponse simple, unique, et aisée qui accueillait tous nos efforts : " *C'est bien spécial* ". Qu'il s'agit d'un gros livre, ou d'une conférence, d'une revue musicale ou d'une publication de texte, le refrain ne changeait pas. " *C'est bien spécial,* " disait l'amateur, et il entendait par là que son intérêt présent allait ailleurs. " *C'est bien spécial* " ajoutait le littérateur, habitué à suivre le public dans ses goûts et dans ses caprices. " *C'est bien spécial* " répondait enfin le savant. Et cela voulait dire : " Je n'ai jamais vu la musicologie parmi nos programmes. Que veut-elle? Quels sont ses garants scientifiques ? Je ne la connais pas. "

Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi : la confusion des pouvoirs, des attributions et des intérêts a disparu de notre domaine ; on peut le croire, du moins. L'érudition s'est constituée solidement. La critique a son syndicat professionnel. Il n'est pas jusqu'à l'amateur qui n'ait voulu préciser son zèle et son rôle *d'Ami de la musique*, en formant une société vigoureuse. L'écrivain, le metteur en scène et en livre des idées et des faits, collabore de son côté à cette division du travail ; il interprète à sa façon, il paraphrase en artiste les données de l'histoire ; et c'est on droit. Dans cette belle ordonnance où chacun reconnaît son bien, le brouillon incompétent, le serin qui abat des noix, ne sera plus, espérons-le, qu'une figure de dernier plan. Parfois un ministre à la main malheureuse, un cours de jeunes filles attardé, révèlera la survivance d'un de ces fossiles, organes, témoins d'une fonction abolie.

Tous ceux qui suivent de près le triomphe des méthodes rationnelles dans le clan de la musique, verront dans un ouvrage qui vient de paraître sous la signature de M. C. de Lafontaine[1] un symptôme heureux. Le dépouillement systématique d'un fonds d'archives constitue un excellent agent de prophyllaxie musicologique. Il arrête l'élan des généralisateurs à tout faire, c'est un plomb dans l'aile de ces canards toujours prêts à s'en-

[1] The King's Musik, a transcript of records relating to music and musicians (1460-1700). edited by Henry Cart de Lafontaine, M. A. (London Novello et C°. 1909, in 4° de 500 pages). Je me fais un plaisir d'ajouter que le nom de notre collègue Miss Cécie Stainer doit être, de la volonté même de l'auteur, associé à cette remarquable publication de textes.

voler. Réjouissons-nous donc de faire connaissance avec les cartons verts des Tudor et des Stuart. De 1460 à 1700, deux grandes siècles de l'histoire musicale se sont écoulés. Il est du plus haut intérêt de savoir comment la cour d'Angleterre s'est trouvé mélée, au jour le jour, à cette activité artistique, qui s'étend presque de Dunstaple jusqu'à Haendel.

A White Hall, comme au Louvre, quoique avec moins de précision, il semble que l'organisation de la musique royale puisse se diviser en trois départements : musique religieuse, musique guerrière, musique de chambre. L'Eglise, l'armée, l'intérieur, ou, pour prendre les termes de la cour française : Chapelle, Ecurie, Chambre. M. de Lafontaine ne nous donne aucun indice sur cette organisation ; il ne nous dit pas de qui ressortait la direction, le payement, le contrôle de ces artistes fonctionnaires. Les documents qu'il nous présente gagneraient, je crois à être replacés par l'imagination, dans le cadre dont il sont extraits.

En suivant ce dépouillement, tel qu'il est, et en le complétant par une monographie [1], qui vient à point, on apprend que la Chapelle des Rois anglais fut fondée en 1349 par Edouard III. Au XV[me] Siècle, en 1443 elle comprenait 24 chapelains et 8 enfants, tous exercés au chant et à l'orgue. C'est à peu près l'équilibre qui subsistera jusqu'au XVIII[me] siècle, avec les 20 *Gentlemen*, les 12 *Boys*, qui apparaissent, dès Henry VIII, et les choristes du dehors.

La musique de guerre est représentée par une quinzaine de trompettes, très souvent en argent, des tambours et des fifres.

Entre ces deux groupes, se place l'intermédiaire d'un organisme flottant et suffisamment incertain pour se prêter aux fluctuations de la mode, aux exigences de l'art. C'est donc ici que nous découvrons l'intérêt véritablement musical de ces archives.

En 1460, nous trouvons 22 *minstrells*, et bientôt une trentaine d'instruments de toute nature. En 1547, 7 minstrells, 8 violes, 4 saqueboutes, 5 flûtes, une harpe, une cornemuse et 5 "*musicians*". En 1603, 7 violons, 7 flûtes 6 luths et 7 "*recorders*" [2]. En 1641, 18 vents, 14 archets et quelques divers. Puis une lacune entre 1643 et 1660, exactement comme dans les comptes de Louis XIV. Enfin, le règne de Charles II nous entraîne

[1] *W. H. Grattan Flood. The english chapell royal under Henry V and Henry VI.* (Recueil trimestriel de la société internationale de musique. Juillet 1909. p. 563). Au moment on j'écrivais cet article je ne connaissais pas la thèse remarquable de M. Reyer sur les Ballets de cour anglais. Elle vient completer utilement en indication.

[2] Le recorder était notre *flûte à bec.*

bientôt jusqu'à 16 vents, 24 violons et 22 divers, (luths, virginals, théorbes, etc...) Après quoi les états sont incertains comme le régime lui-même et la musique parait fléchir sous la direction de William et de Mary.

Je ne sais si M. de Lafontaine a transcrit en entier tous ces documents ou les a résumés pour la commodité du lecteur. En tous cas, les états ne permettent guère de préciser en détail et avec ordre les dispositifs musicaux qui se sont succédé dans l'orchestre des rois d'Angleterre. Il faut bien croire, d'ailleurs que les scribes de Londres, comme les plumitifs de Paris leurs confrères, n'attachaient qu'une importance médiocre à l'exactitudes minutieuse que nous serions heureux de trouver aujourd'hui dans leurs comptes. Peu leur importait qu'une flûte prit la place d'un cornet, un violoncelle d'un luth! D'ailleurs, un même artiste était souvent officiellement affecté à des charges musicales différentes. Le terme "*violon et saquebute*" revient plusieurs fois ici et nous rappelle les "*grands violons et hautbois*" de la Cour de France. C'était le système des musiciens complémentaires, dont le trésor du roi se trouvait bien. Parfois le cumul était un résultat de la faveur. Le grand Alphonse Ferabosco tenait entre ses mains, vers 1625, les quatre offices suivants : celui de "*musician in general*", de compositeur, de violiste, et de maître de musique du prince ! Enfin, il ne faudrait pas croire que les états officiels nous donnent une idée complète de la vie musicale de la cour. Ils relèvent seulement les éléments nécessaires à l'ordonnancement des caisses de l'état [1]. Ils ne tiennent pas compte des *extraordinaires*. Ils sont même là, pour éviter toute confusion entre les appointements réguliers et les gratifications passagères prélevées sur les fonds secrets du monarque. Du moins en est-il ainsi en France. Et je suppose que les rois anglais suivaient la même pratique. Ainsi s'explique l'apparition soudaine de certains artistes, qui disparaissent aussitôt. Leur émargement était provisoire, leur concours a pu fort bien être durable.

Dans ces conditions d'incertitude, les comptes d'un monarque doivent toujours être considérés comme des documents à compléter, comme un aspect fragmentaire de la réalité. Aspect véridique, cependant, et précieux à considérer attentivement.

Le King's musick de M. de Lafontaine a, par dessus tout, le mérite d'offrir au lecteur une infinité de menus faits, de ces indications insigni-

[1] Les ordonnancements paraissent ici ressortir de l'échiquier, de la trésorerie de la chambre et de la grande garde-robe.

fiantes en apparence, mais que l'historien n'oublie plus. Tout d'abord, les instruments divers, dont les mœurs nous sont encore si peu connues, trouvent ici à chaque instant l'occasion de faire parler d'eux. Le *luth*, le le *cornet*, la *saqueboutte*, le *cor*, le *bagpipe*, la *harpe*, la *lyra-viol*, le *harpsichord* le *virginal*, et un certain "*great instrument*", qui pourrait bien être un clavecin, (1595), enfin l'orgue et le violon, se disputent entre eux l'attention du budget royal. Ici, c'est un achat, là, une réparation, ou bien une innovation. Et l'administration vigilante, qui sait ce que lui coûte ce petit monde bruyant, finit par décréter que les instruments ne sortiront plus du palais, où ils se trouvent réunis pour le service du roi.

A côté des anonymes de la sonorité, il y a les agents responsables, les musiciens eux-mêmes. De ceux-ci les états nous apprennent les noms, les honoraires, parfois la nationalité, toujours les dates. C'est beaucoup, si l'on songe qu'il s'agit de 1500 personnages, qui apportent ici à l'histoire leur contingent documentaire. Ils sont anglais en majeure partie ; Italiens surtout au XVIe et vers la fin du XVII ; français en grand nombre. Certains apparaissent avec toute leur famille simultanément ou successivement. La dynastie des *Lanier* a fait une grande figure auprès des rois d'Angleterre : elle a régné pendant plus de 100 ans.

L'élément français apparait à la fin XVIe siècle et domine jusqu'au règne de Charles II (1660). Autour de la Reine Henriette, fille de Henri IV, se groupent en 1625, vêtus de drap noir, *François Richard* l'aîné, *François Richard* le Jeune, *Louis Richard*, *Camille Provott*, *Maturin Marie*, *Robert Roanne*, *Simon de la Garde*, *Nicolas Duval*, *Pierre de la Mare*, *André Maugard*, *Jean Garnier*. Plus tard, nous trouvons *Mercure*, *Jean Ballard*, *Jacques Gautier*, avec leurs luths, et les *Nau*, qui sont représentés dans le manuscrit de Cassel, bien connu. Et d'autres moins illustres, *Ferdinand de Florence*, *Claude de Grange* [1], *Eléonore Guingaut*, *Nicolas Fleury*, *Guillaume Santré*, *Jean de la Vollée* (1663). Puis, *Corneville*, claveciniste, *Paisible*, *de Bresme*, *Giton*, *Boutet*, *Cornélius*, *Violet*, violons, *Delaunay*, guitariste, *Bury*, *Lettelier*, *Robert* (1675). On voit encore en 1699, *Etienne Lefèvre*, *Thomas Chevalier*, *Jean Paulain*, *Jean Aubert*, *Pierre de la Tour*, attachés à la princesse Anne de Danemarck.

L'orthographie anglaise rend souvent ces noms indéchiffrables ; heureusement, elle varie, et ces variantes nous sauvent. Qui dirait que

[1] Détail curieux, ce Claude Degrange est : "*appointed one of his Majestys French musician in ordinary, being established among the violins, for singing the bass*".

M. Shaperoone est *Caperon*, que *Bopius* est *Beaupuis*, *Ragway Le Rageois*, *Lagrig Lagrille ?* Certains de ces noms ont causé de véritables tourments aux scribes des états : par exemple, celui de *Jean Loeillet* qui est écrit *Lilli*, *Lylly*, *Lylie* etc..., et qui s'applique peut-être à l'un de ces personnages qui fait paraître à Londres des œuvres de clavecin sous le nom avantageux de *Lully*. D'autres sont tout a fait méconnaissables et demandent à être démasqués : je suis heureux de signaler dès maintenant celui de *Fynelle*, sans être sûr toutefois de pouvoir l'identifier. J'avais acquis, voilà 10 ans déjà les manuscrits d'un *Michel Farinel*, musicien de Grenoble qui avait couru l'Europe de 1650 à 1700, et que l'on dit l'auteur des fameuses "*Folies d'Espagne*". Je l'avais moi-même suivi par mes recherches dans ses pérégrinations, je savais par sa propre autobiographie qu'il était entré parmi les violons de Charles II et qu'il avait épousé à Londres la fille de Cambert. Malheureusement, la meilleure volonté de mes collègues anglais et en particulier de M. Barclay-Squire, n'avait pu vérifier cette assertion. Or, le livre de M. de Lafontaine présente bien un Thomas Farinel au service de Charles II du 20 Mai 1665 au 21 août 1676, mais les scribes anglais le nomment, d'accord avec leur prononciation, *Fynell !* Est-ce le même personnage ?

M. Lafontaine a respecté ces lectures ; il écrit : *Filiber* et *Merchant*, qui pourraient être *Philibert* et *Marchant*. Je l'en loue. Mais, je comprends moins qu'il ait classé *Cambert* à *Combert*, tout en sachant très bien de qui il s'agissait. Le rival malheureux de Lully est en effet le premier nom qu'un Français cherchera dans ce recueil. Il le trouvera au 4 Juillet 1674, où le Roi "*enjoint aux douze violons dont les noms suivent de se trouver à White-Hall demain Vendredi à 7 heures pour y répéter, suivant la manière que M. Cambert leur indiquera, des pièces qui seront présentées à Sa Majesté à Windsor samedi prochain*". C'est tout. L'auteur malchanceux de Pomone n'apparaîtra plus dans les feuillets des inventaires. On s'en étonnerait si l'on ignorait l'opposition confessionnelle qui obligea les catholiques romains, entre autres Farinel,[1] à se démettre à ce moment de leur charge auprès du Roi. Et peut être faut-il attribuer à cette persécution les infortunes d'un autre Français, *Louis Grabu*, personnage mystérieux sur lequel nous sommes bien heureux d'avoir quelque lumière.

C'est en 1660 que Grabu s'introduit dans les états comme maître des instruments à vent en remplacement de *Nicolas Lanier* avec 200 livres

[1] **Voir aussi Schmidt, page 384 du même ouvrage.**

sterling de traitement mais il semble que ce soit là une confusion de dates et que son brevet de nomination remonte réellement qu'au 24 Novembre 1666. Quelques mois plus tard (17 Décembre 1666) Grabu reçoit une distinction flatteuse. Nous lisons en effet :

" *Ordre a M. Banister, aux* 24 *violons et à toute la musique de la Chambre de suivre de temps en temps les avis de Louis Grabu, maître de la musique privée, et aussi de se réunir pour concerter ensemble.*" (24 *décembre* 1666).

Puis, Grabu évince Banister lui-même :

" *Jusqu'à ce jour,* John Banister *était chargé de choisir* 12 *des* 24 *violons et de former une bande d'élite aux ordres de Sa Majesté. Il touchait de ce fait* 600 *livres sterling pour lui et les* 12 *violons en augmentation de leurs gages. S. M. autorise le transport de cette charge et de ses appointements à Louis Grabu maître de la musique de S. M.*"

Enfin en 1668, 1671, 1672, il obtient pour frais de copie, mise en parties séparées, etc...... des sommes assez rondes de 100 à 150 livres sterling.

Voici donc Grabu, maître de la musique du Roi, compositeur, directeur et à la tête d'un budget annuel de 900 livres sterling soit 22500 fr., (à peu près 75000 fr. de notre monnaie). Or tout à coup, le 29 Septembre 1674, Grabu est remplacé sur l'état par un certain *Vacatur* de mauvaise mine. Et à partir de là, M. *Staggins* lui est substitué dans ses places. Tout au plus lui accorde-t-on en 1675 un rappel d'indemnité de livrée de 1672. Que s'était-il donc passé ? Ni les états, ni M. de Lafontaine ne nous l'apprennent. En 1677 une pétition du pauvre Grabu nous dit : " has lateky fallen under very grievous misfortune, the greatest of which hat been His Majesty's willingness to recieve another person into his place during pleasure ". Elle ajoute qu'il est " a poor servant, guilty of no crime that misfortune " et qu'il réclame humblement ses gages. Ils lui furent payés sa vie durant, suivant une note de 1687, qui déclare Grabu décédé.

L'histoire de Grabu, considérée à travers les papiers d'états rappelle assez bien celle de Dumanoir, *Roi des violons*, maître de la grande bande sous Louis XIV, et brusquement supplanté par Lully. Il est probable que les compositions de Grabu avaient contribué à la faveur soudaine de leur auteur. Car après la disgrâce, le 17 Janvier 1677, le Roi prescrit encore à ses violonistes de s'exercer à l'exécution de la musique " *de*

Mons. Grabu" (p. 315). Et cette indication nous renseigne sur le goût musical de Charles II. [1]

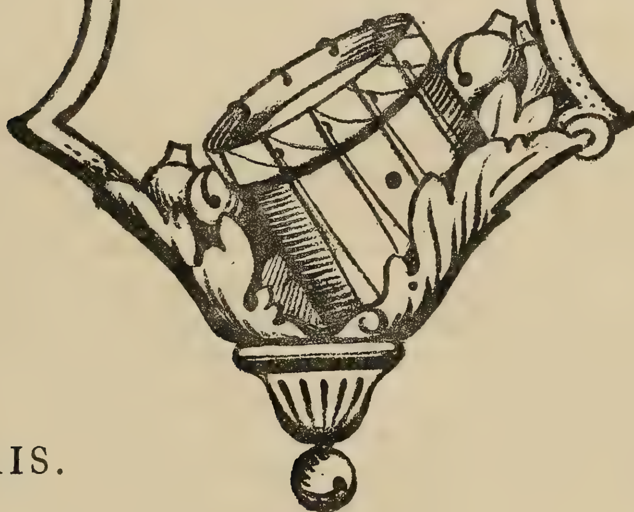
On le voit, le *King's Musik* est un livre nourri de faits importants. On ne saurait trop multiplier les ouvrages de ce genre, et en recommander le diffusion. Encore quelques années d'efforts méthodiques, et notre musicologie aura traversé l'âge ingrat. Les documents rassemblés, nous permettront de juger les œuvres.

J. Ecorcheville.



[1] Grâce à l'obligeance du Trinity College de Dublin, j'ai eu connaissance et pris copie jadis d'un recueil ms. de symphonies de Grabu. Elles sont d'un style assez sec, celui des 24 violons français de cette époque. Moins de fantaisie que chez Mazuel, mais une pondération qui annonce La Lande.

Le Mois



PARIS.

Octobre.

Le premier mois de la saison parisienne est communément préparatoire. On se fait la main, ou la voix — et l'oreille — avec quelques "reprises" et l'on apprête ces "premières" fameuses, semblables aux fruits inconnus qui nous viennent de loin, si attrayants tant que nous n'y avons pas goûté. Les fruits mûrissent assez tôt cette année, mais non sans laisser place aux habituelles cogitations d'octobre, qui ne sont pas tant du présent que du passé et de l'avenir. Que pouvons-nous nous promettre de l'hiver qui commence ? Nous ramènera-t-il aux chemins où son prédécesseur, sans s'y être donné grand peine, a disparu ? Nous

ménage-t-il une promenade plus intéressante ? Ou devons-nous en attendre des horizons encore plus plats ?

Qu'il serait mélancolique que nous eussions à regretter la saison passée ! Elle fut à peu près nulle. Si nous voulons en retenir les faits marquants, nous ne trouverons, au théâtre, que les représentations du *Crépuscule des Dieux*, de la *Flûte enchantée* et d'*Ivan le Terrible* : deux œuvres plutôt connues, même à Paris, et qu'on peut estimer classiques ; la troisième, apportée par une troupe étrangère. Au concert, la production française brilla assurément davantage avec le *Poème de la Forêt* de M. Albert Roussel ; mais cette symphonie d'une poésie et d'un style si personnels devait nous être offerte un an plus tôt, et la façon dont les Concerts-Lamoureux n'en voulurent d'abord aventurer qu'un petit morceau, pour se trouver contraints ensuite par le succès de donner le tout, caractérise au mieux la paresse et la pusillanimité de nos sociétés de concerts, et leur inintelligence de leur propre intérêt. Moins originale, la *Deuxième Symphonie* de M. Marcel Labey ne mérite pas moins qu'on la rappelle, pour sa construction et son esprit excellents. Les Concerts-Colonne ont eu leur part avec la *Suite Française* de M. Roger Ducasse, œuvre petite, mais charmante.

Si concerts et théâtres nous offriront mieux cette année, rien ne permet encore de le préjuger. Les directeurs de ces entreprises n'ont point coutume, quand ils entrent en campagne, d'exposer rien qui ressemble à un plan d'action. A la vérité, je crois qu'ils n'en ont point. Leurs projets sont vagues, journaliers, incertains. La seule pensée les conduit de "nouer les deux bouts" sans porter leurs efforts ni leurs risques au delà du minimum indispensable pour n'avoir point d'affaire avec l'administration — beaucoup trop accommodante au demeurant — qui dirige la manne des subventions. Ils jouent ce qui leur tombe sous la main, et ne rejouent que ce qui fait sûrement et facilement recette.

Il faut reconnaître cependant que depuis l'année dernière un changement sensible apparaît à l'Opéra. Sans avoir rien fait encore de capital, ce théâtre est simplement rentré dans la vie artistique de notre pays : trente-cinq ans durant, il était resté trop vaniteux des splendeurs incongrues où Charles Garnier l'avait engoncé, pour daigner prendre à cette vie la moindre part. Il devient monotone de constater qu'aucun des ouvrages qui ont marqué dans le mouvement musical moderne n'a été créé à l'Opéra; qu'aucun des ouvrages qui ont été créés à l'Opéra ne fut

capable seulement de se maintenir à son répertoire; et que ce répertoire n'a pu se former qu'avec ceux d'autres théâtres, dont le goût plus hardi et plus avisé sauvegarda quelques chefs-d'œuvre, après que l'Opéra les eut longuement refusés.

Il existe, hélas ! encore une œuvre admirable, que tous les directeurs refusent à l'envi, et depuis des années, et qu'ils s'arracheront probablement lorsque quelque scène de la province ou de l'étranger se sera fait gloire de la produire au jour. C'est *Guercœur*, de M. Albéric Magnard. Mais le cas de ce musicien est tout à fait particulier. Les théâtres ne sont pas seuls à repousser M. Magnard: les concerts — sauf, un moment, les Concerts-Lamoureux — ne se montrèrent guère moins hostiles. Il semble que le destin ait voulu jusqu'en notre siècle, qui tout de même a l'esprit plus ouvert, qu'un exemple se perpétuât de l'antique obscurantisme, de la haine originelle pour toute beauté élevée, pure et loyale. Et il était juste que le destin, pour cet exemple, élût qui produit la beauté la plus fièrement loyale et la plus simplement pure.

Mais retournons à l'Opéra. Une revue comme celle-ci ne s'inquiète point des difficultés intestines dont trop de gens ont eu intérêt à mener grand bruit, si même ils ne les ont attisées. Il nous suffit que la direction de M. Messager ait ramené la musique en honneur dans notre premier théâtre de musique. Il n'a pu nous offrir jusqu'ici une partition inédite qui parût assurée de rompre avec la triste tradition que je rappelais tout à l'heure : la faute en est beaucoup aux directeurs qui l'ont précédé, leurs agissements ayant éloigné peu à peu tous les compositeurs français de l'idée d'écrire pour l'Opéra. Mais les exécutions — quelques inégalités mises à part qu'il serait facile d'effacer, une fois hors des tâtonnements du début — tout au moins un grand nombre d'exécutions ont atteint une qualité musicale qu'on n'avait jamais connue à l'Opéra que par exception. Et l'activité est rentrée dans la maison morte; et il nous est prouvé par le fait qu'on y peut monter en douze mois trois ou quatre grands spectacles, et les monter fort bien, alors qu'autrefois on en montait dans le même temps à peine un, et quelquefois fort mal. Vous avez gardé le beau souvenir des représentations du *Crépuscule des Dieux :* à une année d'intervalle, celles de l'*Or du Rhin* viennent clore, dans un ordre paradoxal, le cycle sublime du Nibelung, par-dessus *Monna Vanna* et *Bacchus*. Quant aux classiques — et c'est bien chose inimaginable ! — il n'en faut point parler en cette Académie Nationale, où le public leur

témoigne, à l'occasion, peu d'amitié : pensez à *Hippolyte et Aricie*, à Rameau, le plus grand de nos musiciens. Ne serait-ce point le rôle naturel de l'Opéra, que d'entretenir nos plus hautes traditions ? Et le public de l'Opéra-Comique, où se rencontrent sans doute les mêmes personnes, qui sont les personnes qui aiment véritablement la musique, n'a-t-il pas su venir à Beethoven, à Gluck, à Mozart ? Pourquoi ce qui est possible d'un côté du boulevard ne le serait-il point de l'autre ?

Il semble cependant qu'à l'Opéra-Comique les symptômes se fassent moins favorables. Ce n'est pas que M. Albert Carré ait à craindre qu'on se lasse jamais de l'appeler le Juste ; ce n'est pas du tout qu'on se désaffectionne de son théâtre, de ses artistes, d'une mise-en-scène dont le luxe et la recherche sont illustres. Les opéras nouveaux qu'il nous a révélés l'hiver dernier ont recueilli peu d'approbation : mais on ne saurait exiger d'un directeur qu'il découvre tous les ans une *Louise* ou un *Pelléas*, et la découverte d'*Ariane et Barbe Bleue* n'est pas si lointaine. Il me paraît pourtant impossible de ne pas remarquer comme de plus en plus le répertoire se laisse envahir par les déplorables compositeurs de l'Italie moderne, par l'un d'eux surtout ; impossible de ne pas s'étonner en même temps de la place que les travaux d'amateurs usurpent entre les " nouveautés " représentées ou annoncées, tandis qu'il existe probablement encore en France quelques musiciens qui savent la musique. Trois ouvrages de M. Puccini, presque également détestables, occupent l'affiche à la fois chaque semaine : il n'est pas un compositeur français — à peine M. Massenet — qui ait joui jamais, et quel que fût son mérite, d'une pareille faveur. M. Mascagni néanmoins défend brutalement sa portion. On nous promet pour cet hiver M. Leoncavallo, et puis M. Alfano. Vraiment c'est trop. Je n'y mets, croyez-le bien, pas le moindre chauvinisme. Je ne m'indigne point, par exemple, de l'accaparement de l'Opéra par un autre étranger : je le trouve pesant, mais justifié tout ensemble par la grandeur de Wagner et par l'obstruction insensée dont il fut si longtemps victime. C'est moins le wagnérien d'aujourd'hui qu'il faut accuser des excès actuels, que l'anti-wagnérien d'autrefois.

Nous faire connaître ce qui peut se produire d'intéressant ou de beau à l'étranger, et soutenir l'effort artistique de notre propre pays, c'est pour nos théâtres un seul et même devoir. Devoir d'émulation fraternelle : mais devoir d'éducation aussi, qui implique le devoir d'un bon choix. Quand une œuvre étrangère est bassement destituée de toute valeur

musicale, laissons la donc où elle est : nous trouverons toujours aussi mauvais chez nous. Nous n'avons même pas une obligation de réciprocité envers l'Italie, qui se garde bien de faire aucun accueil à notre musique. Elle siffle *Pelléas* : et nous applaudissons *Butterfly*. Quelle duperie, que d'aller gâcher au bénéfice de ces polichinelles la moitié du temps et des peines d'un théâtre subventionné, et du meilleur de sa troupe ! et qu'elle est périlleuse pour le goût du public, des interprètes, et de nos compositeurs même, dont le caractère n'est pas toujours de taille à combattre un si mauvais exemple ! Cette école a, nous dit-on, le " sens du théâtre " ; elle sait qu'il ne faut retarder l'action ni en distraire le spectateur. Cela est fort aisé, dès là que le musicien renonce à la musique. Et n'est-ce pas, pour bien des gens, dans cette renonciation même que consiste essentiellement le " sens du théâtre " ?

Acceptons comme un meilleur augure la remarquable reprise du *Roi d'Ys*, qui a inauguré la saison de l'Opéra-Comique. Le chef-d'œuvre d'Edouard Lalo serait peut-être mieux en sa place à l'Opéra. Mais l'Opéra a manqué assez sottement, il y a quelques années, l'occasion de donner à *Samson et Dalila*, encore plus longtemps dédaigné par lui, un digne pendant : modèle également salubre de pensée claire et de forme accomplie, d'une moins large envergure, sans doute, que l'opéra de M. Saint-Saëns, mais supérieur à mon gré par l'unité du style dans le charme et dans la force, la personnalité de l'invention, et le dessin, si simple, si sûr et si frappant, des caractéres. Ce sont les qualités mêmes des classiques.

* * *

Les grands concerts du dimanche nous ont offert déjà plusieurs séances. Je ne vous parlerai pas encore des Concerts-Colonne, qui n'ont rien donné, que la *Damnation de Faust*. La terre cesserait probablement de tourner si les Concerts-Colonne ne donnaient plus la *Damnation de Faust*. M. Gabriel Pierné, qui paraît devoir prendre de plus en plus souvent la place de M. Colonne au pupitre, dirige la *Damnation* à merveille ; mais ceci même n'est pas nouveau à dire.

C'est toujours d'un cœur chagrin que j'assiste à la réouverture de ces infortunés Concerts-Lamoureux, à qui un quart de siècle, et plus, de perfection et de succès n'a pu assurer, tant la capitale ici est au dessous d'une simple préfecture, un domicile convenable. Ils semblent du moins en avoir trouvé un durable dans la Salle Gaveau. Mais ce domicile est de

mine morose, et s'il présente un peu moins d'inconvénients acoustiques qu'on ne le pouvait craindre de son exiguité, cette exiguité reste par elle-même un inconvénient dirimant. En est-ce une conséquence ? Il semble que la perfection des Concerts-Lamoureux néglige un peu trop de se renouveler. Elle se complaît à se retrouver toujours semblable à soi-même dans l'exécution des mêmes morceaux, où elle est incomparable. Elle ne saurait à cela gagner rien.

Cette société a son public, qui l'encourage, il est vrai, à l'immobilité. C'est encore un méfait d'une trop petite salle, que le public s'y fasse forcément restreint et fermé. Nous n'aurions pas besoin d'une seconde Société des Concerts du Conservatoire, même avec un répertoire un peu différent. Et ce public — le public de tous nos concerts en général — tend à se gâter lui-même par cette routine où il s'acagnarde. Vivre sans efforts est funeste à tous ceux qui y consentent. Et le réel effort et le plus sain, pour l'auditeur comme pour l'interprète, est de s'assimiler des œuvres nouvelles ; et j'entends par là beaucoup d'œuvres anciennes aussi, qu'on ne connaît point, ou qu'on oublie. Or c'est au moment même où la musique tient dans nos mœurs une place extraordinaire, au moment où chacun, dans toutes les classes, ne parle et ne paraît se préoccuper que de musique, c'est à ce moment que l'effort s'anéantit. N'êtes-vous pas confondus de la coïncidence ? Comment supportez-vous, si vraiment la musique vous est chère, que Paris ne possède ni une salle de concerts décente, ni un chœur passable ? Comment tolérez-vous ces programmes, auxquels les jeunes compagnies même — comme celle, valeureuse pourtant, des Concerts-Hasselmans — n'osent déroger ; ces programmes où une série de morceaux, toujours les mêmes, vous sont indéfiniment proposés, sans ordre, sans suite, sans logique d'aucune sorte, chaque fois un peu plus ébréchés, comme au hasard du déballage d'une voiture de déménagement ? Comment permettez-vous que les chefs d'orchestre puissent objecter que c'est précisément là ce qui vous attire et vous plaît ; que vous ne voulez avoir d'opinion que sur des ouvrages consacrés, et ne vous échauffez qu'en présence d'un acte de virtuosité ; que vous accueillez avec une indifférence dédaigneuse toute musique qui ne vous est point coutumière ? Qui vous inspirera, ô public, l'énergie de vous fâcher une bonne fois ? Il n'y faudrait que l'énergie ; car vous voyez aussi bien que moi, trop patient et un peu indolent public, que ces gens empressés à vous plaire, au fond, se moquent de vous.

On jugerait naturel qu'au sortir du bienfaisant silence de l'été toute musique parût délectable et trouvât l'auditeur indulgent. Mais quand on n'a un long temps écouté que ses musiques intérieures, on se découvre au contraire une susceptibilité ravivée devant les mille petites imperfections inévitables de la musique telle que la réalisent les hommes. J'ai du moins toujours éprouvé qu'il me faut un peu de réhabitude — il en faut peut-être un peu aux orchestres aussi — pour les voir disparaître. On les voit disparaître vite chez M. Chevillard. Il commence par une " audition chronologique " des symphonies de Beethoven. Certes on ne les jouera jamais trop. La musique de Beethoven trouve en notre temps, et je crois en notre temps seulement, son véritable et parfait épanouissement ; nous la comprenons pleinement, et il n'en est pas qui corresponde mieux à notre façon de sentir. Il est possible que cela change bientôt. C'est une conception de l'art et de la vie dont s'écartent en grande partie les jeunes générations. Mais cette conception, qui s'est prolongée de Beethoven à Wagner, et qui revit entre nos contemporains chez M. d'Indy et chez M. Dukas, nous tient encore à l'âme par des racines plus profondes que le debussysme même, notre vainqueur exquis.

Et ce fut une idée miraculeuse que de présenter une fois les neuf symphonies de Beethoven dans l'ordre où elles sont nées. Mais c'est devenu une idée un peu facile. Et l'idée d'exécuter au concert, en plein vingtième siècle, des scènes entières des drames de Wagner, et de ceux, tels que *Tannhäuser* et la *Valkyrie*, que l'Opéra représente le plus souvent, est une idée que le bon sens ne suffit pas à expliquer. On ne devrait jamais, en principe, transporter au concert une partition destinée à la scène. Mais on serait fort excusable de composer avec le principe, s'il s'agissait d'une partition à qui la scène se refuse. Ce fut le cas, il y a vingt-cinq ans, pour Wagner. Ce pourrait l'être aujourd'hui pour Rameau, ou Weber, ou Berlioz ; pour *Hulda*, pour le *Roi Arthus*, pour *Fervaal*, pour *Guercœur*. J'indique au hasard. Le choix ne manque pas ; il est divers ; si bien que nos directeurs de concerts en restent tout embarrassés.

Avec Beethoven et Wagner, l'école russe a comme d'habitude fourni l'essentiel des premiers programmes de M. Chevillard. La suite tirée du *Tsar Saltan* de Rimsky-Korsakov, qui n'avait encore été entendue qu'aux Concerts Russes de l'Opéra, est agréable, sans plus ; mais *Thamar* de Balakirev est un des chefs-d'œuvre de cette école ; ces deux ouvrages, malgré l'exécution la plus brillante, ont rencontré une certaine froideur.

Le prestige des "*Cinq*" touche-t-il donc au déclin ? Ce que leur art a d'extérieur, de limité, de tatillon, pourrait bien malgré les délices qu'il dispense, nous lasser assez vite. Il nous faut, quoi qu'on die, plus de profondeur et de substance.

GASTON CARRAUD.

LETTRE DU JAPON

Du point de vue occidental, le Japon n'a guère été considéré comme un pays de musiciens. En effet, au regard de notre technique moderne, la musique japonaise ne s'est jamais élevée bien haut. Mais si, par contre, faisant abstraction de nos idées, nous ne cherchons dans la musique que la libre interprétation des émotions, au moyen des sonorités et des harmonies, la nation japonaise doit être comptée parmi les plus musicales qui soient au monde.

Les Japonais, comme beaucoup d'autres peuples, tiennent la musique pour un don du ciel, une bénédiction d'en haut. Aucune période de leur histoire n'est sans traces de cet art divin: la musique semble être née avec la race.

En des temps qui se perdent dans la nuit de la légende, les ancêtres sacrés du Nippon auraient établi un concours entre les plus habiles des oiseaux chanteurs ; et, si nous en croyons les antiques traditions japonaises, les *Kojiki*, — le résultat de cette compétition aurait été le début de l'art musical dans le pays de Yamato. Les concurrents ailés auxquels le Japon allait être redevable de son art céleste auraient été deux humbles volailles de basse-cour, deux coqs. On peut établir quelque liaison entre cette légende et les harmonies claironnantes de certaines chansons populaires. En tout cas, et quelle que soit l'aversion fréquente des Occidentaux envers ce que les Japonais considèrent comme musique, il est évident que le Japon possède un art musical dont le peuple est universellement épris et dans lequel il trouve l'expression de ses émotions les plus profondes.

Malgré l'antiquité de ces légendes il est très probable que la musique ne fut pas cultivée comme un art distinct de la poésie avant l'introduction du Bouddhisme en Chine. Ainsi, au Japon comme en Occident, la musique dérive de la religion.

Comme la philosophie chinoise avait tenté d'exprimer la poésie

universelle du Cosmos par le nombre 5, la gamme Japonaise fut limitée à 5 notes : elle l'est encore aujourd'hui. Ainsi, la musique orientale se différencie de la nôtre par l'absence du 4e et du 7e degré. Sa technique générale est un trop vaste sujet pour que je me permette de l'effleurer ici en amateur. Il est intéressant de noter néanmoins que le progrès esthétique de la musique japonaise a toujours porté sur le développement des qualités rythmiques. L'harmonie et la mélodie, au contraire, ont souvent été négligées, et quoique l'instrumentation ait parfois témoigné d'une certaine ingéniosité dans l'art de produire les sons, le nombre et la qualité des instruments sont toujours demeurés insuffisants et primitifs.

Mais, les Japonais sont trop foncièrement artistes pour que leur musique dépende étroitement des moyens matériels qui l'expriment. La musique japonaise comme celle de Wagner, est moins intellectuelle que senseuelle ou émotive. La "*geisha*," la danseuse de l'ancienne civilisation japonaise, est toujours regardée comme le prototype de la musique nationale, où le geste est un élément aussi important que le son.

L'esthétique du Japonais est plus visuelle qu'auditive ; depuis des siècles, la nation s'est attachée à refréner l'explosion de ses émotions et s'est fait un point d'honneur de cette indifférence. Un véritable Nippon ne comprendra pas une page de littérature sans la voir, sans jeter un regard sur les caractères hiéroglyphiques qui en expriment le sens. De même, il ne goûtera pas la musique à laquelle le geste plastique ne prêtera pas son concours. La place prépondérante de la danse dans les drames et les romans nationaux en fait foi.

Dans quelques représentations théâtrales ou religieuses, la musique muette, n'est plus figurée que par des poses ou des attitudes. La merveilleuse capacité d'un auditoire japonais à apprécier cette *musique de silence*, indique un développement esthétique dont les secrets ressorts nous échappent totalement.

La musique japonaise se rattache à la nature beaucoup plus étroitement que la nôtre. L'Occidental, bien souvent sera lassé par la monotonie fastidieuse des bruits quotidiens, irrité par des rumeurs criardes ou superflues : une oreille japonaise, au contraire, découvrira là des harmonies captivantes et de poétiques suggestions.

Les Japonais font leurs délices de la musique au crépuscule ; souvent, quand leur labeur est achevé et que la lune brille ils désertent les rues de la ville pour aller écouter le cri des grenouilles dans la solitude des marais

voisins, le solo aigu des cigales et des innombrables voix qui se font entendre à la tombée de la nuit.

Il ne faut pas s'étonner que leur musique, à la fois vocale et instrumentale ait une remarquable aptitude à imiter les bruits du dehors; quelques instruments de la lutherie japonaise bourdonnent comme un essaim d'abeilles, d'autres ont la voix flutée de la fauvette ou du rossignol. La musique vocale, elle-même, évoque plutôt à l'oreille de l'étranger le chant des oiseaux ou le bruissement des insectes que l'expression de la passion humaine.

Ainsi, à travers les siècles, le peuple a emprunté aux mille voix de la nature un répertoire immense d'harmonies et de sonorités. Un jour, sans doute, un génie national, armé des moyens expressifs de l'art occidental, mettra à profit les matériaux entassés dans ce trésor. Il en résultera peut-être un chef d'œuvre.

La musique japonaise est l'expression la plus fidèle de l'âme nationale : par son usage et par sa nature, elle est essentiellement démocratique. Des chansons accompagnent toutes les étapes de l'existence, toutes les conditions sociales : le laboureur à sa charrue, les jeunes filles récoltant le thé, les pêcheurs dansant au clair de lune sur la grève... Il y a des chansons pour planter le riz et pour moudre la farine, des chansons pour le marin et pour l'artisan, pour le colporteur et pour le crieur de ville. Au Japon, la vie elle-même est une chanson : cela peut être un lamento de mélancolie ou de deuil, ou un hymne de satisfaction et de joie, mais rien ne s'effectuera sans un refrain et sans un sourire.

Au dessus de la porte de sa petite boutique, le Japonais suspend une clochette de verre que le vent fera vibrer et dont le tintement égayera la monotonie de l'existence.

Les temps modernes commencent pour la musique japonaise avec l'introduction du christianisme. La musique occidentale importée par les missionnaires a naturellement laissé sa marque sur la musique indigène : on entend cependant parfois des airs occidentaux dans régions qui ont dû échapper à l'influence des missions. Une partie de cette musique est représentée par des hymnes chrétiens, sur des airs anglais et américains. Parfois aussi ce sont simplement des chansons japonaises adaptées à la musique religieuse européenne.

La musique est maintenant enseignée dans toutes les écoles japonaises. La voix y est accompagnée à l'orgue ou au piano.

Les Japonais fabriquent aujourd'hui des orgues et des pianos dont la quantité et la qualité suffisent à la consommation locale et même, en grande part, à la consommation chinoise.

Les musiques militaires et navales ont fait beaucoup pour populariser la musique d'orchestre. Les cuivres, plus appréciés que les cordes, ont réussi à accoutumer les oreilles japonaises aux airs occidentaux plutôt qu'à inspirer aux troupes une bien martiale ardeur. L'orchestre militaire de *Hibya Park* (Tokio) a environ le même répertoire que celui de *Hyde Park*, de Londres. Mais les musiciens populaires, joueurs ambulants de *samisen* et de *biwa* soulèvent de plus profondes émotions qu'aucun virtuose étranger. J'ai vu des auditoires intelligents écouter patiemment pendant des heures le récit de quelque ancienne épopée, accompagnée sur le biwa, le plus primitif des instruments de musique. De tels récits transportent l'auditeur aux temps les plus reculés de l'histoire nationale et font vibrer au plus haut point la corde patriotique.

La musique exécutée aujourd'hui aux enterrements japonais est restée ce qu'elle était il y a dix siècles : les esprits des ancêtres ne pouvant condescendre à écouter le charivari barbare des instruments modernes accouplés aux voix.

L'institution qui a fait le plus pour l'avancement de l'art musical est l'*Académie de musique de Tokio.* Quoique fondée depuis quelques années seulement, elle a merveilleusement contribué à développer chez les Japonais la faculté de comprendre la bonne musique étrangère. Là, sous l'autorité de professeurs éminents, les œuvres des grands maîtres sont étudiées et exécutées avec un intérêt, quelquefois même avec une perfection qui font songer aux institutions similaires d'Europe ou d'Amérique. La plupart des maîtres de l'établissement sont allemands. Leurs noms mériteraient de n'être point négligés dans l'histoire musicale du Japon moderne ; leur influence a rayonné jusqu'en province, bien au delà de leur sphère d'action directe. Il n'y a peut-être plus une ville au Japon où ne soient donnés des concerts où la musique étrangère tient la meilleure place.

Les Japonaises ont pris goût à la musique occidentale plus vite que les hommes ; quelques unes d'entre elles font preuve de qualités vocales qui les mettraient au rang de nos meilleures chanteuses.

A l'Académie de musique de Tokio, l'ensemble des études se divise en trois sections : préparatoire, principale, et hors-concours, avec des

classes spéciales pour les élèves auditeurs et pour ceux des écoles normales. Le cours principal a pour objet la pratique vocale et instrumentale et la composition : il dure deux ans. Tous les instruments modernes y sont enseignés en même temps que les plus pratiques des instruments indigènes: quelques uns de ces derniers, spécialement le *Koto*, ont trouvé une remarquable puissance expressive, sous l'inspiration moderne. L'Académie comprend environ 40 professeurs et 500 élèves ; faute de place, elle en refuse à peu près autant. En dehors de cette institution un bon nombre d'étrangers [1] établis à Tokio enseignent la musique à titre privé et rencontrent un vif intérêt parmi la population de la capitale.

Dr F. INGRAM-BRYAN.

BRAHMS ET LES FÊTES DE MUNICH

La révélation de certains maîtres a quelque chose de foudroyant. On est subjugué dès l'abord. Parfois le coup de foudre se fait attendre. On ne voit rien, on n'entend rien. Tout à coup la nue se déchire et l'éclair n'est que plus redoutable : on est Saul sur le chemin de Damas. C'est ce que j'ai éprouvé avec Mahler. Mais il est un autre mode plus fatigant, moins décoratif, plus poignant peut-être, d'être forcé à la soumission, après une longue, très longue bataille. C'est alors la lutte de Jacob avec l'ange ! Voici vingt-cinq ans que Brahms me rebutait et me fascinait, que je m'en détournais, découragé, et que je sentais bien pourtant que le devoir était d'y revenir, que je m'efforçais d'arriver sur cette musique à des idées claires, à un état qui permit aux impressions d'acquérir cette lucidité, sans laquelle il n'est pour un esprit de culture latine aucune complète jouissance. Mais comme c'était décevant avec cet art divers et fuyant, si contradictoire et denué de séduction autre que son propre mystère. Toujours ce grand nuage gris au-dessus de nos têtes. Mon cœur n'était pas à l'aise avec cet homme rude et fermé, qui ne donne jamais le sien d'emblée. Et toujours je l'étudiais. Maintes fois j'ai passé dans son sillage, je l'ai approché. J'étais à Vienne dans toute la ferveur Wagnérienne, et puis ce que les partisans de

[1] Nous voyons une fois de plus combien la France est mal représentée à l'étranger. Nos artistes, dont la concurrence rend chez nous la profession si pénible, devraient certainement diriger leurs regards vers l'extrême-Orient qui cherche à s'instruire et à se pénétrer de notre culture.

Brahms faisaient souffrir à Bruckner, mon vieux maître, était par trop indigne. Je le voyais laid. Puis Brahms après Bruckner mourut, et Hanslick, son âme damnée, d'odieuse mémoire à tous les élèves, disciples ou amis de Bruckner, de Smetana, de Wagner, de tout ce qu'il y eut de plus grand à la fin du dernier siècle. Et sur ces tombes l'oubli et la paix se firent. Brahms avait Schumann à venger de Wagner. Les Wagnériens rendaient à Brahms ce que les "Brahmines", (on disait ainsi), renvoyaient à Bruckner, qui lui, ne repondait rien, mais priait, œuvrait et pleurait. Aujourd'hui les œuvres seules restent et, à la lumière de ces œuvres et de publications posthumes, les physionomies se dégagent mieux des contingences. Bruckner grandit, Brahms grandit. Ils apparaissent comme les deux pôles du même monde et Mahler vient, avec sa chaleur équatoriale et ses Florides qui englobe tout, qui concilie tout et, armé de tout le passé, marche vers l'avenir. Et c'est Brahms, pour nous désormais, comme ces journées d'automne, qui ont eu un matin de brouillard, qui vers Midi se sont éclaircies peu à peu et qui brillent de tout leur éclat, doré et tiède, furtivement vers quatre heures de relevée. Oh ! ce n'est pas de tout le printemps de candeur et l'été mugissant de Bruckner, ni ses paysages alpestres et danubiens; c'est au contraire la vie qui n'a pas atteint à la plénitude, c'est l'or des parcs mélancoliques et c'est la grisaille morose des promenades d'hiver ; mais c'est tellement à l'image de tous ceux à qui le destin n'a pas fait la part à laquelle ils avaient droit ! Et n'est-ce pas très moderne et très proche de nous, ce besoin de chanter ce désenchantement, cet héroïsme intérieur. Et je comprends si bien qu'il ait persuadé d'emblée tout ce monde d'employés, de bureaucrates, de professeurs, de fonctionnaires, qui ont aussi un cœur humain; tous ceux, qui se sentaient de commun avec lui des analogies de souffrance intime, des besoins de tendresse rentrés, la mauvaise humeur de la résignation à une vie sentimentale incomplète, et cette timidité jalouse, qui veut donner le change par un abord escarpé et des manières bourrues, et cette passion qui doit se contenter d'aventures vulgaires, et ce rêve d'un foyer exquis et de toute les délicatesses qu'on sait bien un peu ridicules, lorsqu'on a gros ventre et qu'on est un goinfre, destiné à mourir d'avoir trop bu et trop mangé... Alors que pourtant l'on mourait tous les jours un peu de n'être pas aimé !

Puis quand nous eûmes assez étudié et fûmes mûrs à point, il fallut quelque chose comme une sanction aux résultats de cette lente et laborieuse initiation de tous les jours, qui a ressemblé vraiment à un travail de la

nature. Les fêtes Brahms ont jeté sur l'œuvre une lumière nouvelle. Un homme s'est trouvé, élu par Brahms depuis longtemps, qui devait dispenser à son œuvre ce flot de lumière, la mettre dans son vrai jour non seulement, mais nous imposer le point de vue le plus favorable. Cet homme est M. Fritz Steinbach. Qui n'a pas reçu de lui en pleine poitrine le bloc de la Ier et le IVe symphonie ne les connait pas. Nous avons entendues les symphonies de Brahms à satiété, à Vienne, à Paris, à Prague, à Munich, de Richter, de Weingartner, de Lœwe, de Lamoureux ou de Chevillard, de Hausegger et de Schnéevoigt, de Nedbal et de Zemanek, jamais nous n'aurions pu croire à une transfiguration comparable à celle des I et IV sous la direction Steinbach. Cela devient un hymne à l'énergie, d'une telle puissance maîtresse d'elle-même, qu'il faut bien comprendre dès lors que l'Allemagne puisse mettre en parallèle de telles œuvres avec la V et la VII du Grand-Sourd.

Ce fut à tel point que, dès le première répétition, le soir du 9 Septembre, la question Brahms s'était immédiatement compliquée d'une question Steinbach, soulevée surtout par les auditeurs berlinois, formant à peu près la moitié de l'assistance. Ces écarts dynamiques ont du reste encouru le réprobation, avec celles des gens de bon ton et de belles manières, justement de tous ces timides et ces tendres qui, en Brahms, aiment surtout l'expression de leur timidité, de leur tendresse et de leur intime persuasion que tout de même ils auraient pu et du bouleverser le monde. Mais nous qui, si longtemps, avons cotoyé l'existence du maître peu sociable, que la caricature d'un spirituel Viennois, qui a sa monde musical au bout des doigts, représente épanoui en grossièreté, entre son cigare qui le précède et un petit hérisson qui le suit, savons assez combien M. Steinbach est dans le vrai ! " Point de pose, point de manières à effets, le tout un peu grossier, bourgeois, *mais toujours senti et voulu* ", dit M. W. Junker. Eh ! oui ! C'est bien celà, et c'est celà qu'il faut au premier mouvement de la Ie symphonie, comme à la passacaille de la IV. Et voici M. Marcel Montandon qui en convient : " C'est à la fois tout Brahms et Steinbach, tel qu'il est, comme interprète du musicien, dont il s'est fait le spécialiste. " Oui, tout à fait le Brahms de ces moments d'humeur où, de rage de cet héroïsme intérieur, auquel il était condamné et dont lui seul savait les grosses défaillances matérielles, il se ruait dans la musique, comme un taureau qui voit rouge et se donnait des illusions d'épopée. Mais ce n'est pas tout Brahms vraiment ! Pas plus que n'est tout Brahms, l'homme

intérieur et sentimental, qui se dérobe avec pudeur — comme l'éléphant — auquel semble revenir avec une préférence respectueuse M. Georges Humbert. Oui, un tendre incompris ! Mais qui, oui aussi, s'en venge comme une brute, mais une brute sachant apprécier un beau coup. Dès lors cette " gesticulation outrancière du *Kapellmeister*, ce poing brandi, qui retombe avec des zig-zags foudroyante ", notés par M. Montandon, sont éminemment la vérité ! M. Steinbach s'y livre pour Brahms ! Pour Brahms que son embonpoint aurait gêné, et ses bras trop courts ! Et j'ajouterai même, en quelque sorte, *chargé par Brahms !* Car il me semble que ceci doit trancher la question que, *du vivant même de Brahms*, M. Steinbach ait été son interprète attitré ; qu'il ait dirigé *ainsi* ces mêmes symphonies, *en présence de Brahms*, *approuvé par lui.*

Il faut noter encore qu'une interprétation de fête, avec orchestre double (celui de Munich, qui a le plus fait parler de lui depuis deux ans, additionné de celui de Meiningen) peut différer d'une interprétation d'ordre plus intime, comme un dîner de gala du pain quotidien. M. Lucas, président de l'Association Brahms, dans la réponse qu'il fit, le jeudi 9 septembre, à M. le bourgmestre Guillaume von Borscht, dans la salle de vieil Hôtel de ville, avait annoncé un Brahms tout renouvelé. En effet, on a tiré des grandes œuvres leur maximum d'effet, et je voudrais que l'on se rendit compte, une fois pour toutes, que de telles œuvres sont faites par celà, une symphonie dont la gestation a duré vingt ans, ou ce *Chant de triomphe*, qui devait célèbrer les victoires allemandes de 1870-71. Ce Brahms " honnête et ennuyeux ", dont on parle souvent en France, pourrait bien n'être ennuyeux et paterne que lorsqu'on croit le devoir interpréter ainsi et que d'avance on est décidé à y chercher cet ennui. D'autre part un Lœwe excelle à nous y faire découvrir des finesses exquises. Et M. Steinbach du reste aussi, là où il le faut, dans les *mittelsætze*, les morceaux *moyens* de chaque symphonie.

En somme ces fêtes auront définitivement fait justice de certains préjugés ; du moins au sentiment de l'Allemagne la cause est jugée et sans appel. Tout d'abord du Brahms, exclusivement bourru, dont ce fut le version ordinaire jadis et du Brahms, exclusivement tendre, auquel, depuis la mort de Clara Schumann et le livre de M. Litzmann, on avait un peu trop la tendance de se rendre. Mais M. Georges Humbert va constater, avec nous, que s'en est fait encore du Brahms, qui ne saurait pas orchestrer, ou le ferait d'une façon pâteuse et molle, de la " musique

farcie" de Brahms, comme nous l'avons écrit nous-mêmes, il y a une quinzaine d'années, au début, de notre tatonnante enquête! Et l'unanimité des auditeurs du festival fera table rase encore de l'allégation de pédantisme. Celle de lourdeur ira la rejoindre. Quant à celle du manque de cœur et de chaleur, de "l'animal à sang-froid" comme je l'ai entendu dire par M. Felix Mottl, elle nous semble désormais la plus absurde de toutes. La revue du programme de ces fêtes merveilleuses va nous permettre de nous édifier et d'amener une découverte après l'autre.

***

Pour commencer ceci: Nous avons été stupéfaits de pouvoir passer six jours, dont quatre à deux concerts par jour, et de trois heures de durée plus souvent que de deux, à n'entendre que de la musique de Brahms, *sans la moindre fatigue* de la part d'une majeure partie des auditeurs. Première constation. Il y a un an, nous n'aurions pas cru la chose possible. Evidemment les exécutants et M. Steinbach lui-même, dont le zèle a été jusqu'à diriger des quatuors, n'en diront autant. Mais il faut admirer d'autant plus un amour de la musique assez grand pour, en honneur d'un seul maître, déplacer au gros de l'été et entasser dans une salle suffocante, au milieu d'une considérable affluence d'étrangers et d'un public munichois, le tout Berlin des premières, quarante musiciens, de la cour de Meiningen, le chœur Gurzenich entier, de Cologne, et des solistes de toutes les parties de l'Allemagne et même de la Suisse.

Un public munichois, ai-je dit. Et il convient déjà de s'arrêter ici, si l'on veut avoir le physionomie exacte de ces fêtes. Le Tout-Munich est absent, aux eaux, à la montagne, tandis que, pour le Berlinois, Munich est sur le chemin de la montagne. Personne de la Cour, presque personne de la ville. Les fêtes ont lieu à Munich, sous le patronage du Duc Georges de Saxe Meiningen. On se montre des musiciens berlinois. Oscar Fred et le compositeur italien Sinigaglias ont là, depuis huit jours, à suivre les moindres répétitions de M. Steinbach. Pas un des grands chefs d'orchestre d'ici ne montre le bout de son nez. Aucun des compositeurs notoires. Seuls MM. Beer Waldbrunn et Pottgiesser se dissimulent mal, debout derrière les colonnes. Qu'est-ce à dire ?

Eh ! les journaux l'on déjà dit, la veille, et l'on va nous le faire sentir, avec plus de dextérité que de tact, à la cérémonie d'ouverture à

l'Hôtel de Ville. Nous avons à faire amende honorable. Munich, place forte du Wagnerisme est désormais forcée et il s'agit un peu d'une volonté du Nord imposée à notre Sud. Une autre découverte, qui nous attend tout à l'heure, est celle d'un Brahms, musicien d'Empire, d'un Brahms impérialiste, fervent admirateur de Bismarck et de Guillaume I, à qui il dédie son *Triumphlied.* A l'Hôtel de Ville, il y avait moyen de dire les choses, avec la bonne grâce de certains journaux de la première heure : tout et tous se reconciliant dans la mort. Aimer Wagner n'empêche plus d'aimer Brahms et aimer Brahms d'aimer Bruckner. Non : en ce qui concerne le dieu de jadis, un dur silence de capitulation d'une part dans le discours du bourgmestre ; d'autre part, une feinte de l'ignorer, dans le discours de M. Lukas, et ce mutuel accord tacite pour passer condamnation sur Wagner et sur Bruckner, nous, étrangers, nous a choqués. Nous attendions, il fallait le baiser de paix de la réconciliation, ou du moins la main loyalement tendue. Qu'ont dit les Munichois ? Il y en avait si peu dans la vieille salle gothique ! De Vienne et de son hospitalité envers un homme qui, après tout, aima mieux y vivre que dans ce Nord, qui a toutes les sympathies de sa tête, une pauvre allusion à la *Gemüthlichkeit.* Il est vrai que Brahms en appréciait surtout des avantages ou commodités de vie matérielle. Alors va pour la *Gemüthlichkeit !*

Et pourtant à Vienne cet homme exerçait un empire qui, nulle part ailleurs ne lui eut été possible et que ni Beethoven, ni Schubert, ni Mahler ni personne n'y ont connu. Et Vienne a un peu déteint sur cette musique, parfois même quand des mélodies, nées de ses trottoirs, ne l'inspirent pas. Tout ce qui est un peu riant ou coloré dans cette œuvre, si souvent de demi teinte et de maussaderie endolorie, vient de la rose atmosphère d'Autriche ou des coteaux dorés du Rhin. Dans certains thèmes, même des plus nobles, je sens une pointe de généreux vin, Grinzinger où Rudesheimer. (Voir notamment le beau grand thème final du dernier mouvement de la 1ere symphonie.) Vienne du reste prendra sa revanche dans quatre ans puisque, désormais, les festivals Brahms vont marcher selon la mesure à quatre ans à travers le monde allemand.

Donc à l'Hôtel de Ville deux secs discours. Ils s'encadrent sobrement des *Sentences de Fête commémorative (Fest und Gedenksprüche)* op. 109, chœurs *a capella* à huit voix, dédiés par Brahms au Bourgmestre de Hambourg, Dr Carl Petersen, en remerciement de la bourgeoisie d'honneur, que sa ville natale vient de lui conférer. Chœur sans grande amabilité non

plus, mais avec de beaux *amen*, hérissé de difficultés, sur des paroles librement transcrites des Saintes Ecritures, et qui " doit être une exortation au peuple allemand d'accepter et de conserver l'unité conquise en 1870-71 ". La première audition en eut lieu à Hambourg, sous Bülow, à une fête de musique l'été 1889. Ainsi, dès la première heure, s'affirme cette physionomie, allemande du Nord et protestante, qui ira chaque heure s'accentuant. Et celà explique bien des choses. A commencer par cet immense concours financier, qui assure la bonne organisation de telles solennités.

Premier concert d'orchestre. La symphonie I, qui le termine, renouvellera, à peine avec un peu moins d'éclat, le miracle de la répétition d'hier, dont M. Marcel Montandon a si raison d'écrire que l'impression en fut " écrasante pour tout le reste des concerts " et que " si une fois on a approché du sublime, ce fut là. " [1]

Le *Requiem allemand* renferme les beautés de premier ordre que l'on sait. Son élaboration en fut aussi entrecoupée que sa composition en est arbitraire. Encore des textes de la Sainte Ecriture sans lien organique. Des fragments d'œuvre détruites sont utilisés. C'est fait de pièces et de morceaux, comme c'est écrit tantôt ici, tantôt là. Et le maître cherche à donner une unité factice à l'œuvre lorsque, à la fin du septième et dernier chœur, il revient à son point de départ. L'Unité de sentiment en revanche compense le manque d'unité d'inspiration. Le tout pourrait être plus court ou plus long, le *Requiem allemand* n'en demeurerait pas moins l'expression, très sincère et très permanente, d'un sentiment religieux, dont il ne faut plus faire abstraction, lorsqu'il s'agit de Brahms. Et d'autant moins qu'il aura ses révoltes. Conforme à l'esprit protestant de libre examen, et faite pour un culte où ne se célèbre aucun sacrifice eucharistique, cette œuvre, laborieuse et parachevée, comme tout ce que laisse Brahms, connaîtra également avec M. Steinbach d'inattendus contrastes de clair obscur et le relief s'en accusera singulièrement, surtout

[1] Je demande une fois pour toutes pardon d'avoir à citer si souvent les noms de ces Messieurs. Georges Humbert, W. Junker, Marcel Montandon et moi étions à ces fêtes les seuls représentants des revues musicales françaises et nos nombreuses divergences d'appréciations donnent, je crois, une sorte d'autorité à nos quelques points de vue communs. Ma tâche est du reste rendue fort malaisée par la façon, consciencieuse et charmante, dont ils m'ont précédé : c'est donc justice qu'il m'aident un peu à m'en acquitter. Et j'engage vivement les les curieux à contrôler le recit, que j'essaie ici de ces fêtes, par celui qu'ils en ont donné au *Courrier Musical* et à la *Vie Musicale*. De même, puisque j'en suis aux expressions de gratitude, je dois rendre attentif à ce magnifique programme, un vrai volume, dont l'organisateur de ces fêtes M. Emile Gutmann a confié la rédaction au Dr. Edgar Istel, lequel y a accumulé le maximum de renseignements en le moins de place possible. Je n'ai en qu'à y puiser et jaurais pu y puiser encore, au delà de l'espace dont je dispose ici. Avis aux collectionneurs.

celui du N° II, lequel provient du scherzo d'une première symphonie, encore sensible dans le concerto pour piano op. 15, où le reste a passé. Et puisque d'un sorte de *Danse macabre* il est désormais question, M. Steinbach a bien fait encore d'y introduire l'énergie de désolation de son terrible coup de timbales, en tel contraste avec la douceur consolante et suppliante de l'antistrophe. Solistes : Mme Tilly Cahnbley-Hinken, M.M. Johannes Messchaert et F. W. Franke.

Le Samedi 11, à trois heures et demie de l'après-midi, le Dr. Ludwig Wullner nous égrène, nous mime serait plus exact, vingt et un *lieder* sans compter les *bis*, plus les *Quatre chants sérieux* op. 121 que Brahms composait en redoutant d'apprendre la mort de Clara Schumann et en pensant du même coup à la sienne. C'est comme une suite au *Requiem.* Chose étrange ! Dans le dernier, tiré de St. Paul aux Corinthiens I, il passe un furtif ressouvenir des *Maîtres Chanteurs*... Et Clara Schumann, qui avait une telle horreur de Wagner ! C'est un rien ce rappel du *Preislied*, mais en telles circonstances que d'amères réflexions il provoque ! Les approches de la fin devraient toujours tout reconcilier ! Contraste : pratiquez un peu les rédactions Brahms des *Chants populaires* allemands. Ils livrent encore une clef de ce caractère, qui connut l'humour et, en somme, ne nous fut si énigmatique que parce qu'il était bien l'*Allemand complet.*

Soir : répétition du deuxième concert d'orchestre. On s'y étouffe. La ventilation de l'Odéon serait à mieux établir dans une prochaine circonstance pareille.

Dimanche 12 Septembre, à onze heures du matin, le premier quatuor *sol* mineur, op. 25 (Première audition manuscrite : Vienne 16 Novembre 1862, les Hellmesberger avec Brahms au piano) ; trois quatuors pour quatre voix solo des *op.* 64, 92 et 31 (les trois solistes du *Requiem*, plus l'admirable Maria Philippi) ; six morceaux de piano (M. Carl Friedberg) des *op.* 10, 76, 116, 118 et 119 ; cinq lieder (M. Johannes Messchaert) des op. 32, 43, 85 et 95, et de nouveau les *Fest und Gedenksprüche*, dont l'austérité trouve mieux le chemin de nos âmes qu'à l'Hôtel de Ville. L'idéal décidément d'une musique élevée, destinée à décorer une cérémonie officielle. Ma pensée a un subit retour en arrière vers le *Triomphe de la République* de Mme Augusta Holmès, décoration laïque et toute en façade, décoration de Mairie d'arrondissement parisien. Ici nous sommes à l'église ; pardon, nous sommes au Temple, nous sommes au Prêche. Dès lors prêtons-nous y. Faisons-nous une âme protestante avec Brahms,

comme nous demandons aux protestants de s'en faire une catholique avec Bruckner et Franck ! Le Dieu reste le même si la musique change !

Le soir deuxième concert d'orchestre. Que dites-vous de ce programme ? *Variations sur un thème de Joseph Haydn, op.* 56 *a ;* le *Chant du Destin*, une cantate pour chœurs mixte et orchestre op. 54 ; *Troisième symphonie ;* la *Rhapsodie*, tirée du *Voyage d'hiver dans le Harz*, de Gœthe, pour voix d'alto, chœur d'hommes et Orchestre op. 53, qui nous tient sous le charme douloureux de la voix grave et poignante de M[elle] Philippi, enfin la *Deuxième symphonie.* (Notez qu'en Allemagne les programmes de concert excèdent rarement la durée d'une symphonie, d'un concerto et d'une ouverture). La fatigue des exécutants commence du reste à se faire déjà un peu sentir et M. Steinbach supprime la reprise des expositions de symphonies. Connaissez-vous en France les *Variations sur un thème de Haydn ?* Pour qui a vécu de la bonne vieille vie de province autrichienne, ou a fait un pélérinage à Maria Zell, l'évocation est délicieuse. Ce concert-ci est du reste tout entier la démonstration du coloris de Brahms, ou plutôt il nous donne l'autorisation, que trop de monde se refuse, d'en parler. Chaque variation de Haydn est un tableau et décidément les symphonies ne me permettent plus l'affirmation téméraire de jadis que Brahms manque de paysages.

Jamais content de lui-même et, dans son horreur de toute effet vulgaire, il arrondit les contours, lime et polit jusqu'à ce que le tout soit comme fondu dans la grisaille. Mais une grisaille de quelle distinction et de quelle saveur ! Et puis tout est en profondeur la dedans; je crois qu'on ne s'en lassera jamais et qu'il y aura toujours quelque chose de nouveau à y étudier. Et à la longue comme on s'y complait à cette musique, et comme l'isolement lui est favorable ! Toute en dedans, même lorsqu'elle est violente; toute en dedans, même lorsqu'elle connaît un accès de bonheur et d'épanouissement (symph. II), elle apparaît comme un gymnastique morale, à la façon de certains exercices spirituels. Qu'on adjoigne cet homme à Beethoven, qu'il continue, tant qu'on veut ; mais il n'en procède pas. Si de quelqu'un, c'est de Bach. Qu'on lui refuse le génie créateur, parce qu'il n'attacha pas grande importance à l'invention de ses thèmes et que, cas échéant, souvent même, il les prend où bon lui semble, c'est un enfantillage ! Et d'abord Wagner n'a pas agi avec moins de désinvolture ! Brahms a des thèmes à lui, tout aussi beaux que ceux qu'il prend, et ces derniers, il les fait siens par un travail, *qui équivaut à l'invention*, et qui a

plus de mérite que le hasard de la trouvaille. Son imagination dans le détail, et son art de tirer le plus possible de très peu resteront toujours un objet d'émerveillement. Je recommande à cet égard une étude un peu approfondie des symphonies I et IV. Evidemment il ne s'agit plus de génie primesautier, mais d'un art de penseur et d'esthéticien, d'un art conscient, savant et autocritique. Qu'on n'en jouisse pas de prime abord c'est entendu ; qu'on n'en jouisse même qu'au prix de grands efforts, le beau malheur ! Nous lisons bien des ouvrages de philosophie, ou des sermons ! Et appelons-nous pédants Joseph de Maistre ou Massillon ?

Je vais dire tout de suite ici, à propos du *Chant du destin*, ce qui s'appliquera encore au *Chant des Parques* demain. La foi chrétienne de Brahms est absolue. Mais elle connaît des heures de doute et la méditation des inexplicables misères de la vie le trouve murmurant. Aussitôt que la tentation de blasphemer l'approche, qu'il éprouve le besoin de clamer sa détresse, qu'il la trouve imméritée ou disproportionnée, il recourt aux dieux païens, à la fatalité antique. C'est aux *Immortels* de son ami Klinger qu'il s'en prendra, et dont il dira la haine des mortels ou la dure indifférence. Pense-t-il peut-être tout simplement aux grands de la terre, à tous ces princes de partout dont il avait pu découvrir la sécheresse d'âme ! Quoiqu'il en soit, c'est par ces grandes cantates mythologiques philosophiques, que se fait la soudure entre l'Université, la Science allemande et son art. Art d'intellectuel, presque toujours, en dehors de la majeure partie de ses *lieder ;* mais pas du tout art pédant de ce fait. Pas une minute Brahms ne veut nous montrer sa science, ne pense à nous en éblouir : n'est-elle pas si profonde que ses pairs sont les seuls à la pouvoir sainement apprécier ? Et il se fâche si on veut la démontrer au commun. Il est savant, c'est vrai, mais la point de départ de l'œuvre est toujours une émotion intime ou une impression de nature. Là-dessus, il l'exprime à sa façon, qui est celle d'un sage, vieilli dans les paperasses et qui connaît de vieux secrets. L'erreur des uns, c'est de ne voir que le savant, l'erreur des autres de ne voir que le sentimental. Est-il donc défendu de se représenter un poète qui soit un chartiste ? On en voit bien qui sont ministres.

L'histoire de *Schicksallied* et du *Gesang der Parzer* — la voir dans le programme Gutmann-Istel montre bien cet acheminemant de l'émotion à travers les voies de la science et du symbolisme, par un chemin tout à fait aisé et naturel, quand on est Brahms. Cet Allemand vise à l'antique avec la candeur d'un artiste de le Renaissance. Son cas et celui de Klinger

ne font qu'un. Même modernisme du détail dans une conception, qui va naturellement au classicisme (au classicisme tel qu'eux l'entendent.) Et chez Brahms, cela se complique de l'humilité de ses origines, de son ardeur à suppléer aux lacunes de son éducation première. Pédant, il est tout ce qu'il faut pour le devenir. C'est à force d'art, grâce à un très vif sentiment de ridicule, et à cette pudeur d'éléphant dont j'ai déjà parlé, qu'il a échappé aux allures doctorales, que son entourage lui prête gratuitement et essaie du nous imposer, chaque pédant se croyant grandi à compter un tel homme pour l'un d'entre eux. La passacaille de le IVme symphonie est un *prodige de naturel dans la difficulté vaincue*. A ce degré d'aplomb, de dextérité, disons le mot de sorcellerie, il n'y a plus pédantisme à se servir d'un forme surannée. C'est Dampt exécutant son groupe de Melusine et Lusignan en acier et ivoire. Ce sont là jeux de prince et non de pion.

Lundi 13 Septembre. Onze heures. Second concert de musique de chambre et chants : la sonate III pour violon et piano, *ré* mineur, op 108 (M.M. Bram-Eldering et Friedberg) trois quatuors vocaux avec piano (les solistes déjà cités), le trio piano, clarinette et violoncelle, *la* mineur, op 114 (M.M. Friedberg, Carl Pienig, et H. Wiebel) enfin l'op. 52 en entier, les dix-huit *Valses d'amour*, dans leur forme originale, pour quatre voix solo et piano à quatre mains. Là encore se justifie notre assertion de tout à l'heure : la résolution en œuvre d'art impeccable du conflit entre une émotion naturelle et la volonté de ne se contenter de rien, qui n'ait atteint, non à son maximum d'intensité, au contraire, mais d'*intériorité*. Jamais conquête du *naturel artistique* ne s'est réalisée avec cette netteté. Il est evident qu'à côté de ce Benvenuto de la mélodie, notre grand Bruckner est un michelangesque balourd. Et il est absolument sûr que ceux, pour qui rien ne vaut que le fleur d'émotion spontanée, ne trouveront pas leur compte ici. Que viennent-ils l'y chercher ! On ne reproche pas à Gustave Moreau ou à Burne Jones de n'être pas Claude Monet. Y seulement songer, c'est ne les comprendre ni l'un ni les autres.

Soir du même jour, répétition du troisième grand concert d'orchestre qui, le lendemain, 14 Septembre achevait ces radieuses fêtes : *Chant des Parques*, pour chœur à six voix et orchestre, op 89 ; concerto de violon op 77 (M. Bram-Eldering) ; IVme symphonie, et le *Chant triomphal*. (Première audition du premier morceau, le 7 Avril 1871 à Brême " en souvenir des victimes de la guerre. Dirigé par Brahms après le *Requiem Allemand*. Première audition complète, 5 juin 1872, à Karlsruhe, sous Hermann Levi).

Chanteurs, solistes, orchestre sont exténués. N'importe. Ils donnent leur dernier effort avec une vaillance désespérée dans la victoire. Et vraiment c'est triomphal. Contrairement au programme et à la logique, on finit par la Symphonie. Steinbach est superbe. C'est donc par la fameuse passacaille que se clôt l'inoubliable série. Un dernière fois l'électricité d'enthousiasme du festival opére. On a l'impression que chaque pointe d'archet a son feu Saint Elme. Telle variation tonne comme une expérience de laboratoire où un heros calme et résolu manierait des panclastites. Toujours l'énergie en chambre ! Toujours la résorption de l'émotion première, et le contraire de l'extériorisation de sa pensée et de son sentiment. Je laisse à choisir : qu'est-ce qui nous commotionne le plus, du coup de mine entendu du dehors et dont on voit s'ébranler la montagne, ou du coup de mine à l'intérieur de la mine... Sans doute le dernier entendu toujours !

Oui Brahms hier, Bruckner aujourd'hui, car c'est avec lui que notre saison de concert vient de reprendre, Mahler demain, car le première audition de sa VIIIme symphonie dont le premier mouvement est un *Veni Sancte spiritus* et dont le dernier contient toute la scène finale de *Faust* est enfin annoncée ici pour le mois de Septembre ! Et ne nous accusez par d'exclusivisme. Berlioz et Saint Saëns hier, Dukas et Debussy aujourd'hui connaissent un accueil plein de bonne volonté. Veuillez donc songer qu'à l'heure qu'il est vous achevez seulement de monter Wagner à votre opéra. Et c'est la même chose en art. Tous les quatre ans Munich voit officiellement le meilleur de votre production et de celle du monde entier. Croyez donc que si l'Allemagne honore comme nul pays au monde ses propres maîtres, comme nul pays au monde aussi elle accueille et fête les vôtres. Avant hier le *trio* en *fa* dièze mineur de Frank produisait dans une salle de concert un vrai délire. Evidemment de loin en loin, dans certaines villes, certaines gens sont cause de certains raccrocs. Mais regardez l'ensemble des faits d'un peu haut. Et surtout, vous aussi, organisez de tels festivals en honneur de vos propres Maîtres et invitez-nous. Nous serons trop heureux d'accourir à votre première fête Cesar Frank.

Mais revenons à Brahms et finissons-en par lui. Je n'ai que mentionné la *Rhapsodie*. Ce voyageur courageux, triste et solitaire, dans le Harz hivernal, ce fut lui. C'est l'état de son âme, confessé à Clara Schumann. Et c'est l'œuvre sur laquelle l'accord de tous pourrait se faire. Tout être de cœur y trouvera le conviction que cherche son cœur. Cette longue plainte d'alto, d'une telle noblesse, à la fois souffrante et résignée, que vient enve-

lopper, embrumer, emporter et lénifier ce chœur d'homme *pianissimo*, qui propose, introduit la prière comme seul refuge et seule consolation, j'ai la ferme conviction que cela aurait pu être le trait d'union entre le Père Franck et cet orguilleux solitaire ulceré de Vienne, qui se servit des plus raffinées formes de son art comme de tessons pour nettoyer ses plaies, mais qui se tut sur son secret. " Son âme vierge " a pu écrire M. Junker. Comme M. Leo Schmidt, cité par M. Montandon, a pu parler d'une " nature puissante, point ascétique, rien moins que dédaigneuse des jouissances les plus crues. " Ce dilemme me paraît la clef du caractère et engendrer l'autre dilemme, l'artistique. C'est la grande force de Brahms pour les uns, comme c'est forcément sa faiblesse aux yeux des autres de n'être pas une individualité toute d'une pièce. D'autres optent entre l'arbre de vie et l'arbre de science ; lui se tient au point où ils entrecroisent leurs rameaux, au confluent de deux pénombres. De n'être ni en pleine ombre, ni en plein soleil, ni tout noir, ni tout blanc, il enquiète les esprits simplistes, il irrite les esprits simplificateurs. Mais en celà, n'est-il point par excellence l'homme moderne ? Sa musique est bien plus souvent à l'immage de son humeur qu'à celle de ses rèves et celà nous déconcerte encore qu'il ne soit ne pas plus souvent vengé par elle du destin. Du moins est-il le maître, qui a donné au désespoir de vivre une vie médiocre, sa parfaite, son impérissable forme artistique : rageuse énergie ici, là somnolence attristée ; contemplation morne et ensemble fureur à vaincre le néant.

WILLIAM RILLER.

LA MUSIQUE A LONDRES

COUP D'ŒIL EN ARRIÈRE.

Les derniers accords des innombrables concerts et Récitals que comporte une saison de Londres ont enfin cessé de retentir dans nos oreilles et, après quelque repos rustique, nous revenons apaisés et purifiés vers des séances nouvelles. Avec l'ouverture de la chasse au faisan commencent les premières. Peut-être, avant de reprendre ces comptes-rendu, quelques renseignements généraux sur les grands concerts ne seraient-ils pas inutiles. Il y a à Londres quatre sociétés principales de Concerts, correspondant en importance aux Concerts Chevillard et Colonne : le " London Symphony orchestra " qui ne possède pas de chef d'orchestre

attitré et engage pour diriger ses concerts des célébrités telles que Richter, Nikisch, Colonne et Sir Charles Stanford ; le " New Symphony Orchestra " qui opère sous la direction de Mr. Landon Ronald ; le " Queen's hall Orchestra " dirigé par Mr. Henry Wood ; et le " Beecham's Orchestra " sous la direction de son fondateur, Mr. Thomas Beecham. Il y a aussi une " Philarmonic Society " qui donne d'intéressants concerts et plusieurs " Choral Societies " qui se joignent aux orchestres habituels pour l'exécution de Cantates et d'Oratorios.

Les tendances du " London Symphony Orchestra " et du " Queen's hall Orchestra " s'affirment ou classiques ou résolûment conservatives et dans leurs concerts ne retentissent presque jamais les accords plus subtils et complexes de musiques modernes. Seuls Mr. Ronald et Mr. Beecham se montrent assez audacieux pour inscrire à leurs programmes les œuvres des compositeurs d'aujourd'hui, français, russes, allemands ou anglais. Ils n'en sont pas toujours récompensés car le public de Londres préfère les œuvres connues aux œuvres nouvelles (et, en général le chef d'orchestre ou le soliste à la musique). Qu'il soit dit une fois pour toutes que, en dehors des classiques, Tchaikowsky et Brahms sont les compositeurs favoris. Parmi les contemporains, Richard Strauss et Claude Debussy sont les seuls à qui l'on permet d'être " modernes " et un seul musicien anglais trouve faveur (pour des raisons diverses) près de ses compatriotes, Sir Edward Elgar. Telle est l'exacte situation.

Il me faut aussi, pour liquider, dire quelques mots de l'*Ode to Discord* de Sir Charles Stanford, qui fit pas mal de bruit à tous points de vue. Mr. Filson Young donna de cette œuvre un ingénieux aperçu dans la *Saturday Review* : " L'idée générale de l'œuvre est indiquée dans le premier vers du poème : Loin de moi, mélodie détestée !.. Je m'étonne de voir que certains ont décrit cette ode comme une attaque directe contre l'école de musique moderne. C'est simplement une exposition des faiblesses et des exagérations de quelques compositeurs modernes.... Ce qui amusa surtout le public fut l'énorme grosse caisse et autres instruments bizarres spécialement construits pour la circonstance. Ces détails et les plaisanteries un peu faciles du poème n'auraient pas fait grande impression si l'œuvre n'avait pas eu une signification plus profonde et une plus grande portée... En somme une plaisanterie charmante faite avec bonne humeur et inspirée à Sir Charles par les œuvres de certains de ses contemporains. "

Certes, l'opinion du compétent musicien qu'est Mr. Filson Young a sa valeur, mais faut-il avouer que l'*Ode to Discord* parut à beaucoup très désappointante. Une plaisanterie musicale est une dangereuse tentative surtout perpétrée par un homme aussi sérieux que Sir Charles Stanford (si sérieux qu'il ne put, m'affirma-t-on, supporter plus de deux actes de *Pelléas*). Aussi bien sa musique, quelque peu lourde, ressemble, plus qu'à des imitations de Debussy et de Strauss, à une parodie de la propre musique de Sir Charles.

The Musical League.

Le but de cette nouvelle société qui vient de se former et de donner un premier festival à Liverpool est de fonder une école de musique anglaise, d'encourager les compositeurs à écrire, de faire jouer leurs œuvres et ainsi de détruire le préjugé bien anglais que toute musique écrite par un musicien anglais est inintéressante et sans valeur. Il serait à souhaiter que cette nouvelle tentative abolit peu à peu le système des étoiles — tant chefs d'orchestre que solistes — prépondérant en Angleterre et qui n'a servi jusqu'ici qu'à gâter le goût du public. Il devrait, ce bon public consciencieux, faire passer l'intérêt de l'œuvre avant la technique du soliste et s'intéresser plus à la musique qu'à l'interprète, tout au moins autant. Il est absurde que M. X... violoniste sans génie recueille plus d'applaudissements dans un Concerto archi-usé qu'un poème symphonique de Moussorgsky, absurde que des spectateurs se dérangent pour regarder conduire ou regarder chanter.

Il fallait qu'une voix vraiment autorisée vint affirmer publiquement tout ceci et c'est ce que vient de faire Sir Edward Elgar, dans un discours prononcé à l'occasion du premier festival de ladite « Musical League » à Liverpool. Il y eut en outre trois concerts dont un de musique de chambre, en lequel furent applaudis des œuvres de M.M. Percy Grainger, Cyril Scott, J. Holbrooke et Bell, et deux avec orchestre et chœurs.

Les masses chorales se distinguèrent tout particulièrement dans les *Sirènes* de Debussy et l'orchestre interpréta brillamment quoique avec un peu de lourdeur les *Nuages*, *Cortège* et *Antar*. Parmi les nouveautés anglaises les plus intéressantes : La *Rhapsodie* de Mr. Frank Bridge, bien construite, parfois charmante et parfois bruyante ; un poème symphonique de Mr. Fréderic Austin, *Isabella*, qui commence admirablement et con-

tient une scène d'amour joliment extatique ; une Cantate de Mr. Vaughan Williams d'après le *Willow Wood* de Rossetti d'une inspiration poétique et d'une orchestration moderne ; *Fatherland*, une robuste ballade de Mr. Arnold Bax qui est sans doute le mieux doué des jeunes compositeurs britanniques. La plupart de ces œuvres furent dirigées par les auteurs eux-mêmes et accueillies par de chaleureux applaudissements. Le " Musical League " aurait-elle déjà produit quelque effet ?

Concerts.

Les " Promenade Concerts " sous l'habile direction de Mr. Henry Wood continuent chaque soir d'attirer au Queen's hall de nombreux auditeurs. Les prix, on le sait, sont à la portée de toutes les bourses et pour un shilling par exemple, on a droit à un admirable promenoir ou même à une place ; et pour ce prix l'on peut entendre un concert qui dure environ deux heures et demie, de musique classique et moderne. Le public qui se presse au Queen's hall ne manque ni de conscience ni d'enthousiasme et, durant ces dernières semaines, applaudit, en plus des habituelles ouvertures et symphonies, l'*Apprenti Sorcier*, l'*Après-midi d'un Faune*, *Danse sacrée et danse profane*, le *Peep Show* et une scène de *King Saul* de Moussorgsky, la *Fantaisie dialoguée* pour orgue et orchestre de Boellmann, le *Rouet d'Omphale*, et la *Danse Macabre*, la *Rhapsodie espagnole* de Ravel, *Sarka*, poème symphonique de Smetana, le *Don Juan* de Strauss, des symphonies de Franck, Guilmant, Dvorak et Sir Edward Elgar — même une composition américaine d'un Mr. Chadwick, directeur du Conservatoire de Boston (le centre du monde !) qui consiste en quatre aimables esquisses arbitrairement reliées qu'animent parfois d'un rythme amusant des réminiscences de danse nègre et de " coon songs " et dont la dernière partie, composée en 1904, ne diffère pas sensiblement des trois autres écrites vers 1895.

Le premier récital de la Saison d'Automne a été donné par M. Vladimir de Pachman. Ce virtuose nous est revenu avec toutes ses petites manies et tout son talent romantique. Comme jadis il parsema son exécution de remarques imprévues, de précautions oratoires, informant par exemple les spectateurs que ce serait la faute seulement de son jeu si son interprétation de certain Prélude de Chopin ne leur donnait pas l'illusion du violoncelle. Naturellement, c'est dans les Etudes, mazurkas

et valses que M. de Pachman obtint le plus grand succès, l'étude en tierces (en sol dièze mineur) tout à fait admirable de délicatesse et de précision. Délicatesse et précision telles furent aussi les qualités de M. Kreisler dans la *Suite* de Mr. York Bowen, aimable, sans plus. Et sa virtuosité se donna libre carrière dans le *Prélude et allegro* de Pugnani.

Quant aux séances données par M. Ysaye, elles semblent tellement suivies que l'on se voit refuser les places habituellement accordées. J'imagine qu'il obtient son succès habituel.

Le premier concert du New Symphony Orchestra a eu lieu au Queen's hall sous la direction de Mr. Landon Ronald. Le programme comprenait : une *Ouverture to a drama* de Georg Schumann, qui est le directeur de la " Berlin Singakademie " et un des représentants de l'école allemande à tendances conservatives ; (en effet, l'on retrouve en cette ouverture la façon wagnérienne, même des souvenirs fort reconnaissables de la *Tétralogie*) ; la belle élégie dramatique de Mr. Landon Ronald, *Adonaïs*, admirablement chantée par M[me] Ella Russell, et la seconde symphonie de Brahms, dirigée et interprétée avec clarté et vitalité.

Théatres.

Au Haymarket Theatre, le poète Herbert Trench pour inaugurer sa direction nous donne l'admirable *King Lear* dans d'admirables décors dessinés par le peintre Ricketts et avec une musique de scène de Mr. Norman O'Neill suffisamment barbare et suffisamment moderne. Certes le lyrisme de la tragédie Shakspérienne suffit à créer une atmosphère et nulle musique ne saurait ajouter à l'intensité par exemple des scènes où Lear marche éperdûment dans la nuit orageuse. Tout au moins la partition de Mr. Norman O'Neill est-elle, plus que le tonnerre du Haymarket Theatre, discrète. Un entr'acte consacré à Cordelia a beaucoup de charme et de pitié.

Quant à la musique de scène composée par M. Saint-Saëns pour *False gods (La Foi)* de M. Brieux, elle n'ajoute rien à une pièce qui manque déjà de beaucoup de choses. Elle plaît au public par son agréable caractère oriental et aux musiciens par ses bonnes façons, mais on la pourrait souhaiter autre. Il y a des danses qui rappellent le ballet de *Samson et Dalila*, des marches de prêtres et de danseuses, des entr'actes pas très égyptiens. Les cérémonies dans le temple d'Isis telles que nous les montrent

MM. Brieux et Saint-Saëns sont d'une correction et d'une froideur déconcertantes avec une exaltation uniquement religieuse. On se croirait à Lourdes plutôt que dans le temple consacré à une déesse qui avait des goûts et des habitudes autrement... intéressants, si nous en croyons les écrits des historiens et les peintures retrouvées dans des fouilles. La prose de l'auteur et la musique du compositeur jettent sur ces cérémonies un voile plus épais encore que les cendres des volcans et la poussière des siècles.

L'opéra anglais.

La question de l'opéra anglais a fait et fera encore couler des flots d'encre. La dernière saison de Covent Garden a cependant prouvé qu'il y eut assez de spectateurs pour garnir la salle toutes les fois que l'on donna *Pelléas et Mélisande*, *Louise* et même le *Tess* de M. d'Erlanger, mais il nous faut reconnaître qu'à ces œuvres modernes les abonnés des fauteuils et des loges préfèrent les vocalises de l'école italienne vieux-jeu ou les sensiblarderies faciles de l'école italienne modern-style. Dans un pays aussi conservatif que l'Angleterre, l'on ne parvient pas à changer du jour au lendemain les goûts et les habitudes d'un public. Un opéra permanent aurait à lutter et à patienter longtemps avant qu'un succès complet [1] vint couronner ses efforts artistiques. La tentative d'opéras wagnériens en anglais n'a certes pas donné les résultats que l'on espérait ; et les représentations des *Wreckers* de Miss Ethel Smyth au His Majesty's Theatre ont tout juste, me dit-on, payé les frais.

Il semble donc que l'on parlera pendant longtemps encore de la question de l'opéra anglais de même que l'on s'est occupé pendant des années de la suppression du Censeur sans être arrivé encore aujourd'hui, malgré une Commission d'Enquête, à un résultat appréciable.

Cependant la Carl Rosa Company commence à Covent Garden une brève saison de quelques semaines et à prix réduits. Le programme comprend des œuvres plutôt populaires : *Faust*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliaci*, *Tannhaüser*, et deux moins connues du public londonien, *Tristan* et *Fidelio* ; la plupart des chanteurs engagés sont de nationalité anglaise.

Mr. Thomas Beecham lui, se lance dans une entreprise plus auda-

[1] Lire : financier.

cieuse : une saison d'opéra en Janvier au His Majesty's Theatre, avec un programme plus moderne : *Le Jongleur de Notre Dame*, *Thaïs*, *Le Chemineau*, *Muguette*, la *Dame de Pique* et même *Boris Godounof*. L'art classique sera représenté par *La Flûte enchantée* et l'art britannique par le *Village Romeo and Juliet* de Mr. Delius, le *Cinderello* de Mr. Forsyth et le *Dylan* de Mr. Holbrooke. Il sera intéressant de voir si le public se précipitera en foule pour applaudir les œuvres anglaises. Jusqu'à présent elles n'ont rencontré qu'un accueil dédaigneux ; l'Angleterre n'a guère encouragé ses compositeurs à écrire et ne leur a offert que peu de débouchés. Une réaction se produit en ce moment et la fondation de la « Musical League » en apparaît un indice certain. En tous cas, les musiciens anglais devraient être reconnaissants à Mr. Beecham puisque depuis deux saisons il joue leurs œuvres symphoniques et que cette année il monte leurs opéras. Sans doute pourraient-ils rêver des exécutions plus parfaites, mais enfin c'est un commencement. Aussi bien, leurs œuvres mêmes pourraient s'approcher un peu plus près de la perfection, maintenant qu'ils ont appris à dégager leur personnalité.

X.-Marcel Boulestin.

LE HAVRE

Ceux qui, comptant sur la musique des oiseaux, furent déçus pas l'été pluvieux n'auront pas pu se consoler abondamment : les concerts estivaux des villes d'eaux ne règnent pas ici : mais on entend si souvent, bien malgré soi de mauvaise musique que l'on éprouve parfois quelque plaisir à n'en plus entendre du tout. Cependant je ne saurais passer sous silence une audition excellente où fut honoré par un public recueilli et compréhensif l'un des plus nobles esprits de la musique française actuelle : *Paul Dukas*.

Le *Cercle de l'Art Moderne* ne pouvait tarder davantage à rendre hommage à l'auteur d'*Ariane et Barbe Bleue* ; malheureusement les œuvres de musique de chambre sont rares parmi les peu nombreuses compositions de Paul Dukas : un contretemps obligea même à ne pas inscrire au programme la « *Villanelle pour Cor*. » Et l'audition comprit en conséquence la « *Sonate* » et les « *Variations sur un thème de Rameau* » auxquelles on avait joint trois extraits d'*Ariane et Barbe Bleue*.

Présenter ainsi avec le seul secours de la voix et du piano des fragments d'une œuvre très une, très solidement progressive et ordonnée doit être strictement répréhensible mais l'absence totale de mélodies ([1]) dans l'œuvre de Paul Dukas autorisait cette présentation fragmentaire : c'était le passage des *Diamants* (acte I) et deux passages de l'acte II, auxquelles pour la commodité des auditeurs j'avais cru pouvoir donner ces titres le *Printemps*, et la *Lumière*.

L'excellente et intelligente cantatrice qu'est Mme Lacoste, de la Schola interpréta avec un très juste sentiment et une voix pure ces passages extrêmement tendus. Elle est assurément l'une des artistes les plus aptes à cette heure à exprimer le lyrisme concentré qui caractérise plusieurs œuvres dramatiques modernes, celles de Vincent d'Indy entre autres : son interprétation du rôle d'Ariane affirma pour nous une fois de plus la qualité de son tempérament.

Il n'y a pas beaucoup de musiciens, même parmi de plus jeunes que nous nous flattons d'aimer, qui puissent offrir deux œuvres aussi attachantes, aussi bellement construites, sans lourdeur, aussi pleines à la fois et agréables que la *Sonate en mi bémol mineur* et les “ *Variations interlude et final.* ”

On ne saurait mieux parler de cette sonate, et de M. Paul Dukas lui-même, que ne le faisait le 15 avril 1901, M. Claude Debussy dans un article de la Revue Blanche que le programme de notre audition reproduisait : “ *cette sorte d'émotion hermétique* ” “ *ce lien rigoureux dans l'enchaînement des idées* ” ce “ *côté impérieux* „ “ *sous une apparence toute pittoresque, une force qui en commande la fantaisie rythmique avec la sûreté d'un mécanisme d'acier* ” : telle est bien l'impression qui se fait plus nette à mesure que l'on pénètre mieux l'esprit qui gouverne et lie les compositions diverses de Paul Dukas.

Mademoiselle Veluard dont j'ai dit ici précédemment à propos de la Sonate de Roussel, l'étonnante maturité compréhensive et la rare sûreté pour une aussi jeune artiste, donna de ces deux œuvres une traduction qui contribua justement au souhait émis par nombre d'auditeurs de les réentendre.

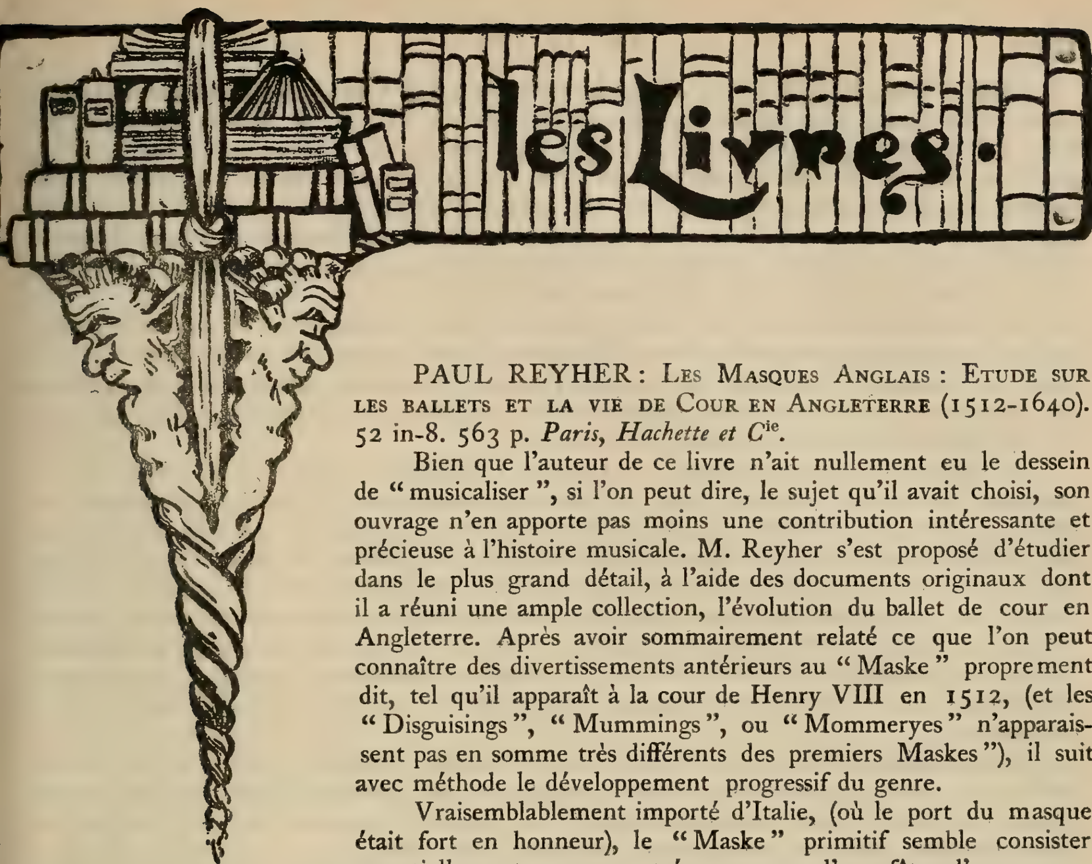
Je tiens à signaler aussi un concert champêtre donné aux environs du Havre, en plein air, devant une centaine de personnes, par Mlle

[1] Il faut dire pour l'exactitude documentaire que M. Paul Dukas a écrit autrefois des mélodies restées inédites et qu'il se refuse aujourd'hui à publier, les trouvant juvéniles.

Madeleine Aubry, avec le concours de voix de quatre jeunes filles et d'un excellent flutiste havrais M. Gaston Dufy : la composition du programme mérite en effet d'être signalée : Outre des mélodies populaires harmonisées par *Tiersot*, et par *Emile Vuillermoz*, et les *Cinq mélodies grecques* de *Ravel*, le programme comportait ; de *Couperin :* les *Vendangeuses*, *les Moissonneurs*, *Musettes de Choisy* et de *Taverny ;* de *Rameau : Deux Rigaudons*, *Musette en Rondeau*, *Tambourin* et la *Villageoise;* la *Vibray* (deuxième sonate en ré mineur pour flûte et piano) de *Michel Blavet*, et dans seconde partie: *Danse Villageoise* de *Chabrier*, *Fête de village* de *d'Indy*, *le petit Berger* de *Claude Debussy;* la *Moisson* et le *Jour des Noces* de *Séverac*. Le titre d'*Images Rustiques*, réunissait ces diverses pièces.

G. Jean-Aubry.





PAUL REYHER : Les Masques Anglais : Etude sur les ballets et la vie de Cour en Angleterre (1512-1640). 52 in-8. 563 p. *Paris, Hachette et Cie.*

Bien que l'auteur de ce livre n'ait nullement eu le dessein de " musicaliser ", si l'on peut dire, le sujet qu'il avait choisi, son ouvrage n'en apporte pas moins une contribution intéressante et précieuse à l'histoire musicale. M. Reyher s'est proposé d'étudier dans le plus grand détail, à l'aide des documents originaux dont il a réuni une ample collection, l'évolution du ballet de cour en Angleterre. Après avoir sommairement relaté ce que l'on peut connaître des divertissements antérieurs au " Maske " proprement dit, tel qu'il apparaît à la cour de Henry VIII en 1512, (et les " Disguisings ", " Mummings ", ou " Mommeryes " n'apparaissent pas en somme très différents des premiers Maskes "), il suit avec méthode le développement progressif du genre.

Vraisemblablement importé d'Italie, (où le port du masque était fort en honneur), le " Maske " primitif semble consister essentiellement en une entrée, au cours d'une fête, d'un groupe de personnages déguisés, vêtus de costumes d'une fantaisie somptueuse, lesquels viennent convier à la danse et aux galants entretiens qu'elle autorise quelques spectatrices de leur choix. Ces danseurs mystérieux sont de grands personnages, des princes, le roi lui-même. Et l'incertitude dans laquelle leurs " partners " demeurent au sujet de leur exacte personnalité ajoute à l'attrait piquant du jeu. C'est là un divertissement aristocratique qui invite à des libertés assez vives dont se scandalisent un peu les esprits timorés. Ce n'est pas encore un spectacle, soigneusement concerté, préparé de longue main pour le plaisir d'un auditoire qui n'y participe que par sa présence.

Peu à peu cependant le " Maske " devient plus complexe. Il s'enrichit de mise en scène ; les costumes en sont plus variés et plus significatifs ; la musique y gagne en importance. Le poète qui en invente désormais l'ordonnance y traite un sujet défini. Et sous le règne de Jacques I, il nous apparaît déjà complètement transformé. C'est un somptueux ballet de cour, évoluant sur la scène, en de riches et compliqués décors ; des airs, des chœurs, des dialogues en font — presque — une manière d'opéra allégorique. Les grands ballets où se plaisait la jeunesse de Louis XIV en donneraient au reste une idée assez exacte, si le maske anglais n'avait pas eu la fortune d'être maintes fois l'œuvre de poètes du premier ordre. Ben Johnson et Milton en écrivirent. L'histoire de la littérature, en Angleterre, est donc tenue de lui faire une place. En France, elle peut ignorer le ballet sans dommage.

Aussi l'étude des livrets — et c'est bien naturel puisque l'auteur, modestement, entend se refuser toute compétence musicale — occupe-t-elle dans le livre de M. Reyher une place tout à fait prépondérante. Quelqu'intérêt que présentent ces chapitres, il ne saurait être question, ici, de les analyser : Il suffit d'y renvoyer le lecteur. Mais quiconque voudra s'occuper du ballet de cour français lira, j'imagine, avec fruit tout ce que l'auteur dit ailleurs des décors et de la mise en scène au temps des Stuarts. Des plans fort curieux, tirés des desseins d'Inigo Jones, le grand décorateur des ballets de ce temps, nous fourniront sur nos fêtes de cours des documents qui assurément se pourront employer sans scrupules.

Les pages consacrées à la musique sont beaucoup plus succintes. Pour les raisons déjà dites, et aussi parce que cette musique a généralement disparu et que les auteurs des livrets se montrent là-dessus très sobres de détails. Un livret de Campion, musicien celui-là — et non des moindres — autant que poète, abonde pourtant en indications curieuses sur la disposition et la composition des groupes musicaux mis en œuvre.

Il s'agit d'un masque composé en 1607, à l'occasion des noces de lord Hay. Quatre orchestres (si ce mot n'est pas trop ambitieux) accompagnaient l'action. Sur l'estrade des danses, à droite, dix musiciens : 3 luths ordinaires (*Mean Lute*), deux grands luths *(Bass Lute)*, une grande Pandore *(a deep Bandora)*, un trombone, un clavecin et deux dessus de violon *(treble violins)*. A gauche, neuf violons (haut et bas sans doute) et trois luths. En face de l'estrade, sur un endroit élevé, pour répondre à ces deux petits groupes, six cornets et six choristes de la chapelle royale. Enfin au fond de la scène, juchés sur une montagne, un chœur de hautbois qui sonnèrent à l'entrée du roi. Ces groupes d'instruments accompagnent danses et pantomimes ; ils se mèlent aux chœurs, se répondent en manière d'écho, se combinent, se réunissent.

Les personnages chantants, qui paraissent sur la scène soutiennent leur voix sur d'autres instruments. Ainsi, à un endroit, Zéphyr parait avec six Sylvains. Zéphyr et deux Sylvains chantent : quatre Sylvains les accompagnent *(Two Meane Lutes, a base Lute, a deep Bandora)*. Quarante-deux musiciens prirent part à l'exécution de ce ballet.

Ce chiffre fut souvent dépassé et de beaucoup. 71 musiciens étaient nécessaires au ballet "*L'amour dèlivrè de l'ignorance* (1610) : Quinze non spécifiés tout d'abord, douze autres faisant "les prêtres des muses" qui chantaient et jouaient, cinq enfants chantant les rôles des trois Grâces, du Sphynx et de Cupidon, douze luths ou flûtes, quatorze violons, treize hautbois et trombones. Dans le ballet d'*Oberon* en 1611, on trouve 19 violons, 10 chanteurs, 26 luths, 2 cornets, 13 hautbois (et trombones) et 16 autres instruments non désignés. Malheureusement, ces indications résultent de comptes officiels qui ne nous disent rien du rôle de ces imposants effectifs.

On pourra comparer utilement de tels renseignements avec ceux, à peu prés analogues, qui nous sont restés au sujet de quelques ballets de cour français. Par exemple, le Ballet de Madame de 1615 (*Le Triomphe de Minerve*), où figurent 4 chanteurs solistes, les musiciens de la chambre et 30 de la chapelle avec une musique de musettes, une autre des 12 grands hautbois (hautbois, cornets et trombones), une troisième de luths, avec les 24 violons. Ou encore celui de *Tancrède dans la Forest enchantèe* de 1619 qui emploie 21 chanteurs dont la plupart s'accompagnent du luth et de la viole, 4 cornets, 4 hautbois, 6 flûtes, les 24 violons et des musettes et chalumeaux de bergers. Mais il est bien fâcheux qu'il ne subsiste aussi de tout cela que des mentions assez vagues, avec quelques fragments épars dans un volume de la collection Philidor.

Quoi qu'il en soit je pense en avoir assez dit pour faire comprendre que les curieux de la musique ne perdront point leur temps à la lecture du livre de M. Reyher. J'ajouterai que la documentation précise de l'ouvrage ne lui ôte rien de son agrément. Il est tel chapitre (le

chapitre II, par exemple " Un ballet à la cour d'Angleterre ") qui, sans rien concéder à la fantaisie, présente de la cour de Jacques I, le tableau le plus amusant et le plus pittoresque.

Un détail pour finir. M, Reyher, qui cite beaucoup de noms de musiciens ou de danseurs (dont certains sont d'origine française), nous fournit, sans s'en être douté, d'utiles renseignements sur la carrière de Bocan, ce fantastique violon et danseur dont Mersenne a loué la virtuosité et Sauval dévoilé tant soit peu la vie accidentée et les extravagances. Bocan, "Mr Bochan", figure sur deux comptes, l'un de 1610, l'autre de 1613. Il touche d'assez fortes sommes : 40 livres, puis 40 livres "*for teaching the Ladies the footing of two danses*". Il se trouvait donc en Angleterre avant la venue de la reine Henriette-Marie qui avait été son élève et qui passe pour l'avoir fait venir. Toutefois comme Bocan est de nouveau cité dans un document de 1634, il est peut-être permis de supposer qu'il aura fait deux séjours à Londres. Ceci pourra intéresser ses futures biographes, si ce bizarre personnage est jamais jugé digne d'en avoir.

Henri Quittard.

SCHJELDERUP ET NIEMANN. — *Edward Grieg. (Peters in* 8° *carré de* 200 *pages.)*

Grieg est un des très rares musiciens qui représentent dans l'histoire de l'art le régionalisme. Dans la musique ce n'est pas le caractère national qui nous frappe ordinairement, du moins dans la musique savante. Le langage sonore, tel qu'il est enseigné à Paris ou à Leipzig, à Boston ou à Moscou, ressemble fort à un volapuk, dont les conventions restent les mêmes partout. L'harmonie, le contrepoint, la morphologie, tout se ressemble, du moins théoriquement, dans le métier d'un compositeur. Il est vrai que l'idée, le thème, peut être populaire. Mais son goût de terroir disparaît dans la sauce des Conservatoires et dans la personnalité des musiciens. Les russes eux-mêmes si savoureux par certains côtés, ne représentent-ils pas un effort pour se libérer du particularisme en musique ? Leur style est loin d'être aussi neuf que les idées dont ils se servent. Et en réalité leur instinct de musiciens savants les a rapidement conduit loin des steppes, tout près de l'Institut. Leur musique est une exploitation beaucoup plutôt qu'une résultante. Chez Grieg au contraire la pédagogie internationale a glissé. Les braves gens de Leipzig, Hauptmann, Reinecke, Moscheles se sont heurtés à une nature indolente, profondément rêveuse, très peu capable d'assimilation, et conservant au fond d'elle l'entêtement farouche de son propre idéal. Alors que tant d'autres s'imbibaient comme des éponges, de Mendelssohn, de Clementi, de Wagner, Grieg restait Grieg ; il avouait lui-même que l'atmosphère du Conservatoire l'avait toujours enveloppé comme d'un voile dont il ne parvenait pas à se délivrer. Une fois retourné vers le Nord, en Danemark, il se retrouva tout entier, conscient et soudain libéré.

C'est ce musicien personnel que MM. Schjelderup et Niemann expliquent et commentent dans un livre admirablement bien présenté. L'homme et l'artiste, la biographie et l'œuvre sont successivement étudiés, suivant l'habitude de ces sortes d'ouvrages. Mais, ce qui donne un intérêt tout particulier à ce volume c'est qu'il contient un très grand nombre de documents personnels, des lettres, des souvenirs, des anecdotes, et par dessus tout un fort important fragment autobiographique écrit jadis par Grieg lui-même et rempli de savoureuses descriptions. Ce système, qui consiste à laisser parler le maître dont on présente la vie, me semble tout à fait excellent.

Le livre de MM. Schjelderup et Niemann devrait bien être traduit en français. Je lui prédis un gros succès.

KIRCHENMUSIKALISCHES JAHRBUCH, 22e *année (Regensburg, Pustet* 1909 *in* 8° *de* 175 *pages)*

Depuis l'année dernière notre confrère le Dr. Karl Weinmann a modernisé et pris en main le Jahrbuch de Ratisbonne, sorte d'annuaire de la musicologie sacrée en Allemagne, dont le fondateur fut jadis le Dr. Haberl. Ce présent numéro de l'année 1909 contient des articles de fond, des communications documentaires et des critiques bibliographiques. Je signale tout particulièrement l'étude de notre collègue de Fribourg le Professeur Peter Wagner, sur une mélodie du Xe siècle : "*O Roma nobilis*". C'est là un modèle de solide et limpide érudition, où tout est utile et logique. M. Wagner joint à la science réelle, l'aisance du style et des idées. A retenir aussi les documents apportés à l'histoire de *Giovanelli* (1560-1625) par M. H. W. Frey de Berlin.

Les comptes rendus des livres sont extrêmement développés dans cet annuaire. Je ne m'en plains pas. J'ai appris beaucoup en lisant cette revue des principaux ouvrages parus cette année. Dans ce domaine si spécial de l'histoire de la musique religieuse, le Jahrbuch est un des périodiques les plus accessibles. Pourquoi n'aurions-nous pas son pareil en France ? La Tribune de St. Gervais me semblerait tout à fait désignée pour remplir ce rôle.

J. E.

NOUVEAUTÉS MUSICALES.

La musique française actuelle tend de plus en plus à se faire descriptive et non sentimentale ; elle est par elle-même un paysage, de tonsassez discrets, de valeurs assez uniformes, d'une émotion plus concentrée que violente. En feuilletant les titres des œuvres récemment parues, ne croirait-on pas lire le catalogue d'une exposition de peinture ?

M. Raymond Hervé [1] expose des "*Jardins*", des "*Fontaines*", une "*Marine*", un "*Au Large*", pour piano et chant, ce dernier morceau tout à fait Ravélien de contour et d'allure : musique subtile, qui plaira aux jeunes.

M. Chansarel, [1] plus discret encore, moins épris de la difficulté technique, expose un "*Pastel*", qu'accompagnent une "*Dédicace*", tout à fait charmante de simplicité archaïque, et une "*Caresse*", tous trois pour piano et chant.

La musique pour piano de M. Ladmirault [1] est austère comme les sites dont elle s'inspire. "*Minuit dans les Clairières*", le "*Chemin creux*". En puisant aux sources vives de la mélodie populaire, M. Ladmirault s'affermit dans sa rusticité un peu âpre, mais il trouve verdeur nouvelle. Voyez : "*Vers l'Eglise dans le Soir*", d'après un thème campagnard, celui là même d'une des plus belles chansons bretonnes transcrites jadis par M. Bourgault Ducoudray.

M. Stan Golestan [2] emprunte aussi au folklore de son cycle de *Dix chansons roumaines*, qu'il développe avec un pittoresque amusant. Enfin, avec Joaquin Turina, [1] l'art tout en restant descriptif : "*Sous les Orangers*", le "*Jeudi-Saint à Minuit*", la "*Feria*", s'évade hors des limites de son cadre. Une si robuste nature ne connaît pas de lois et incarne toute l'âme espagnole dans la gaieté héroique.

M. Luzzati [1] se contente de redire ce que d'autres, Schumann et Chopin en particulier, ont déjà dit avant lui. Mais il s'exprime fort heureusement. Ses "*Quatre pièces pour piano*" dénotent une parfaite connaissance des ressources de l'instrument et n'exigent pourtant pas, de la part de l'éxécutant, une virtuosité, ni même une musicalité bien transcendentales. Elles pourraient bien faire fortune cet hiver dans les salons.

[1] Chez Demets, 2, rue de Louvois.

[2] Chez Gallet, rue Vivienne.

Signalons encore : un " *Lied pour violoncelle et piano* " de M. EUGÈNE COOLS [1] ; la *Chanson de la Rose*, avec accompagnement de viole d'amour, par A. HARMEL [2] et un fascicule des chansons de *France* publiées chez Rouart, suite de la série ayant trait aux *enlèvements*.

Enfin l'Italie nous donne l'exemple d'une initiative heureuse. MM. Ricordi de Milan ont chargé M. UMBERTO GIORDANO de récrire en notation moderne, (emploi exclusif des clefs de fa et de sol), les partitions d'orchestre des symphonies de *Beethoven* ; ils se promettent à présent de mettre à la portée de tous, par le même procédé, le répertoire classique du XVII[e] Siècle.

M. O.

OUVRAGES REÇUS.

— HOEPLI (Ulrico). — Gli strumenti musicali nel museo del Conservatorio di Milano. (Milano in 8° de 110 pp. prix: 6 lire).

— ZAMPA (Giovanni). — Violini antichi. (Sassuolo 1909, in 8° de 246 pp. prix: 5 lire).

— FROMAGEOT (P.) — Un disciple de Bach, Pierre-François Boely, (1785-1858). (Versailles 1909, in 8° de 15 pp.)

— MAUCLAIR (Camille). — La religion de la Musique. (Fischbacher 1909, in 12° 3,50).

— WOTQUENNE (A.) — Etude Bibliographique sur Luigi Rossi. (Bruxelles 1909, in 8° de 54 pp.)

— GUIDE de l'amateur d'ouvrages sur la musique, les musiciens et le théâtre, préface de M. Brenet. (Fischbacher 1909, 2° fascicule), (Fischbacher 1909, in 8° de 68 pp. 1 fc.)

— REYHER (Paul). — Les Masques anglais, étude sur les ballets, (1512-1640). (Hachette 1909, in 8° de 560 pp.)

— SCOTTI (Dr. Cristoforo). — Il pio Instituto musicale Donizetti in Bergamo. (Bergamo 1901, in fol de 200 pp.)

— CHABRIER (Emmanuel). — Lettres à Nanine, publiées par Legrand-Chabrier. (Collection de la Grande Revue. in 8° de 66 p. 1 fr.)

— REYER (Ernest). — Quarante ans de musique, publiés par Emile Henriot. (Calmann Lévy, in 12° de 430 p., 350.)



[1] Chez Max Esching, rue Laffitte.

[2] Chez Demets, 2, rue de Louvois.



NOS ÉCHOS

LE CONCOURS CRESSENT. — Par modification au règlement du deuxième concours symphonique de la fondation Cressent, inséré au *Journal officiel* du 7 mars 1909, la date de dépôt des partitions au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, bureau des théâtres, 3, rue de Valois, *est reculée de six mois*. Primitivement fixée du 1er au 30 juin 1910, elle se trouve ainsi reportée du 1er au 30 décembre 1910.

Les compositeurs qui désirent y prendre part ont le choix entre les trois formes suivantes: symphonie proprement dite ; suite d'orchestre ; poème symphonique avec soli et chœur.

Sont exclues les œuvres présentant un caractère liturgique et celles qui ne sont pas inédites.

Sont seuls admis à concourir les compositeurs français ou naturalisés tels, qui ne sont pas encore lauréats de la fondation Cressent. Ceux qui ont une œuvre de trois actes au moins représentée à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique ne pourront prendre part au concours.

Un jury de sept compositeurs de musique nommés par le Ministre des Beaux-Arts décernera soit un prix pour l'ensemble des œuvres déposées, soit deux prix : l'un attribué à une symphonie proprement dite ou à une suite d'orchestre, l'autre à un poème symphonique avec soli et chœurs. Dans le cas d'un seul prix, l'auteur recevra une prime de 20.000 francs et 1.500 francs pour frais de copie ; s'il y a deux prix, chaque auteur recevra 10.000 francs, plus 1.500 francs pour frais de copie. Le chef d'orchestre qui jouera la partition couronnée recevra 4.000 francs pour une symphonie ou une suite d'orchestre et 10.000 francs s'il s'agit d'un poème symphonique avec soli et chœurs. Si le jury n'accorde pas de prix, il pourra décerner une mention avec prime de 5.000 francs ou deux mentions avec primes de 2.500 francs; l'indemnité de 1.500 francs pour frais de copie et les allocations respectives de 4.000 et de 10.000 francs seront attribuées aux auteurs et aux chefs d'orchestre dans les mêmes conditions que pour les œuvres couronnées.

OPÉRA-COMIQUE. — Voici, résumé, le programme de la saison 1909-1910, à l'Opéra-Comique. Première nouveauté : *Chiquito*, scènes de la vie basque, 4 actes, de M. Henri Cain, musique de M. Jean Nouguès. Distribution : Mmes M. Carré Pantchika ; Brohly, la supérieure ; Duvernay (début), Cattalisi ; Tissier, Pachucha; de Poumayrac. Maddi : MM. Francell, Chiquito ; Vieuille, Etchemendy ; Jennotte, Eshkerra ; Vigneau, Tipia; de Poumayrac, Handia ; Payan, le grand-père ; Vaurs, Patyn ; Donval, un crieur ; Eloi, Pethiry. — Le second spectacle inédit, déjà répété et prêt à être représenté, se compose de *Myrtil*, 2 actes, de MM. A. Villeroy et A. Garnier, musique de M. A. Garnier, et du *Cœur du Moulin*, 2 actes, de M. Maurice Magre, musique de M. Déodat de Séverac. Selon toute probabilité le spectacle qui suivra sera *Leone*, 4 actes, de M. G. Montorgueil, d'après E. Arène,

musique de feu Samuel Rousseau, ainsi distribué : MM. Léon Reyle, Leone ; Henri Albens, Megroni ; Vigneau, Pieri ; Delvoye, Massimo ; Payan, le moine ; Mmes Alice Raveau, Diana; Nicot-Bilbaud-Vauchelet, Milla ; J. Lassalle, Cattarina. Sont inscrits à la suite et dans un ordre encore à fixer : *On ne badine pas avec l'amour*, 3 actes, de MM. Leloir et Gabriel Nigond, d'après Musset, musique de M. Gabriel Pierné ; *le Mariage de Télémaque*, 5 actes et 6 tableaux, de MM. Jules Lemaître et Maurice Donnay, musique de M. Claude Terrasse.

Ouvrages en 1 ou 2 actes: *l'Heure espagnole*, de M. Franc-Nohain, musique de M. Maurice Ravel ; *Ping-Sin*, de Louis Gallet, musique de M. Henri Maréchal ; *Denisette*, de M. Fernand Bissier, musique de M. André Fijan ; *le Puits*, de M. A. Dorchain, musique de M. Marsick. L'Opéra-Comique tient encore en réserve *l'Ancêtre*, de MM. A. de Lassus et Camille Saint-Saëns ; *Macbeth*, de MM. Fleg et Ernest Bloch ; *Thérèse*, de MM. Claretie et Massenet ; *Isdronning*, de M. et Mme Coquard ; *la Sonate au clair de lune* (Benedictus) ; *Un matin de floréal* (M. Rousseau) ; *Messaouda* (Ratez) ; *Benedict Clanzor* (MM. Henry Céard et F. de Mesnil). — M. Claude Debussy, dont on reprendra *Pelléas et Mélisande*, termine pour la salle Favart deux ouvrages qui formeront spectacles et seront représentés dans le courant de la saison 1909-1910 : *la Chute de la maison Usher* et *le Diable dans le beffroi* d'après Edgar Poe. — Œuvres étrangères : *Paillasse* (Leoncavallo) avec Mlle Lamare et M. Salignac comme interprètes ; *Résurrection*, (Frank Alfano) avec Mme Marguerite Carré ; *Feuersnoth* (R. Strauss) ; *la Dorise* (Galeotti).

Reprises : *le Roi d'Ys*, avec Mlles Chenal et Nicot-Bilbaud-Vauchelet ; *le Chemineau*, avec Mlle Mérentié et M. Albers ; *Phryné*, et *la Princesse jaune* (C. Saint-Saëns) ; *Ariane et Barbe-Bleue* (P. Dukas) ; *le Vaisseau fantôme : Fortunio* (A. Messager) ; *la reine Fiamette* (X. Leroux), etc.

Pour la saison 1909-1910 la troupe se compose de : Mmes Marguerite Carré, Merentié, Chenal, Raveau, Lamare, Vallandri, Vix, Mathieu-Lutz, Vauthrin, Bilbaut-Vauchelet, Brohly, Zeppilli, Nelly Martyl, Teyte, Tiphaine, Korsoff, Lassalle, Mastio, Bériza, de Poumayrac, Heilbronner, Cebron-Norbens, Garchery, Robur, Jurand, Ganteri, Berg, Herleroy, Tissier, Lise d'Ajac, Fayolle, Faye, Darbell, Ménard, Perny, Villette, Marietti et de Mlle Duvernay, premier prix du Conservatoire des derniers concours ; MM. Léon Beyle, Salignac, Francell, Sens, Cazeneuve, de Poumayrac, Coulomb et Donval, ténors ; Fugère, Albers, Delvoye, Allard, Ghasne, Vigneau, Jennotte, Vaurs et Dupouy, barytons ; Vieuille, Azéma, Guillamat, Belhomme et Payan, basses ; Gourdon et Mesmaecker (emplois comiques) et de M. Dupré, premier prix des derniers concours du Conservatoire.

M. Albert Carré est en pourparlers avec d'autres artistes pour l'interprétation, aux soirées d'abonnement, de divers rôles d'œuvres célèbres, ainsi Mlle Lucienne Breval se ferait entendre entre le 15 novembre et le 15 décembre dans le rôle de *Carmen*, dont elle a fait une personnelle et curieuse interprétation ; nous aurions Mlle Geraldine Farrar dans les meilleurs rôles de son répertoire ; Mme Koustnietzoff et le ténor Sobinoff, dans *Manon*, de Massenet.

Les représentations d'abonnement commenceront le 2 novembre 1909 et se diviseront en six séries :

Série A du mardi ; série A du jeudi ; série A du samedi ; série B du mardi ; série B du jeudi ; série B du samedi ; chaque série donnant droit à *quinze* spectacles différents.

C'est la série A du mardi, le 2 novembre, comme nous venons de le dire, qui inaugurera l'abonnement. Les abonnés du jeudi A viendront le 4 novembre ; ceux du samedi A, le 6 novembre ; ceux du mardi B, le 9 novembre ; ceux du jeudi B, le 11 novembre, et enfin ceux du samedi B, le 13 novembre.

Voici d'ailleurs, en un tableau précis, les dates des représentations réservées à chaque série du mardi, du jeudi et du samedi :

Mardi A. — 2, 16, 30 novembre ; 14, 28 décembre ; 11, 25 janvier ; 8, 22 février ; 8 mars ; 5, 19 avril ; 3, 17, 31 mai.

Jeudi A. — 4, 18 novembre ; 2, 16, 30 décembre ; 13, 27 janvier ; 10, 24 février ; 10 mars ; 7, 21 avril ; 5, 19 mai ; 2 juin.

Samedi A. — 6, 20 novembre ; 4, 18 décembre ; 1er, 15, 29 janvier ; 12, 26 février ; 12 mars ; 9, 23 avril ; 7, 21 mai ; 4 juin.

Mardi B. — 9, 23 novembre ; 7, 21 décembre ; 4, 18 janvier ; 1er, 15 février ; 1er, 15 mars ; 12, 26 avril ; 10, 24 mai ; 7 juin.

Jeudi B. — 11, 25 novembre ; 9, 23 décembre ; 6, 20 janvier ; 3, 17 février ; 3, 17 mars ; 14, 28 avril ; 12, 26 mai ; 9 juin.

Samedi B. — 13, 27 novembre ; 11, 25 décembre ; 8, 22 janvier ; 5, 19 février ; 5, 19 mars ; 16, 30 avril ; 14, 28 mai ; 11 juin.

Tarif de l'abonnement. — Le tarif de l'abonnement est le suivant pour chaque serie de *quinze* représentations.

Loges de balcon, fauteuils de balcon 1er rang, la place, 180 francs ; baignoires, fauteuils de balcon (2e et 3e rangs), fauteuils d'orchestre, la place, 150 francs ; fauteuils et loges du 2e étage, de face, la place, 120 francs ; avant-scènes et loges du 2e étage, de côté, la place, 90 francs ; fauteuils du 3e étage, 1er rang, la place, 75 francs ; avant-scènes et loges du 3e étage, fauteuils du 3e étage (2e et 3e rangs), la place, 60 francs ; stalles du 3e étage (les quatre derniers rangs), la place, 50 francs.

Signalons, à propos des prix ci-dessus, un avantage pour les abonnés. A la fin de mai, quand furent fixées les conditions de l'abonnement, l'Association des directeurs de théâtre n'avait pas encore pris la décision de faire payer le droit des pauvres par les spectateurs, à raison de un décime par franc. Quand cette décision fut prise, la majeure partie des abonnements étaient souscrits. *Cette année encore, la direction prendra à sa charge le droit des pauvres.*

Le bureau des abonnements, rue Marivaux, est ouvert de onze à six heures.

INSTRUCTION PUBLIQUE. — 21 octobre. Décret aux termes duquel le nombre des membres du conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales) nommés par le ministre et choisis en dehors du Conservatoire est porté de 12 à 15.

— Arrêté aux termes duquel Mme Rose Caron, MM. Planté, pianiste compositeur, et Delmas, artiste de l'Opéra, sont nommés membres du conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales).

— Décret aux termes duquel le nombre des professeurs supplémentaires de chant sans traitement (6e catégorie) du Conservatoire national de musique et de déclamation est réduit de deux à un.

— Arrêté aux termes duquel le nombre des classes de vocalisation et de chant du Conservatoire national de musique et de déclamation est ramené de dix à neuf.

— Décret aux termes duquel M. Staub est nommé professeur titulaire de piano (élèves hommes) au Conservatoire national de musique et de déclamation.

— A la date du 23 octobre a paru dans *l'officiel* l'arrêté suivant concernant le Conservatoire.

“ L'article 80 de l'arrêté en date du 8 octobre 1905 est remplacé par le suivant :

„ Cessent de faire partie de leur classe, les élèves qui ont concouru deux fois sans obtenir de récompense et ceux qui, après avoir obtenu une nomination, ont concouru deux fois sans succès. Exception est faite pour les élèves d'harmonie, de contre-point, d'orgue et de fugue

pour lesquels le nombre de concours sans nomination est porté à trois. Dans aucun cas, le maximum d'années d'études fixé par le présent arrêté ne pourra être dépassé. "

BRUXELLES. — Le Théâtre de la Monnaie vient d'inaugurer sa saison par la première d'un ballet : *Une Nuit d'Ispahan*, de MM. Fijan et Ambrosiny pour l'action, et de M. Szulc pour la musique. Les journaux belges ont loué les qualités de fraîcheur et d'élégance qui caractérisent la musique de M. Szulc, le jeune et distingué compositeur polonais, devenu parisien depuis quelques années. Ils font remarquer que le modernisme discret de la partition, l'emploi des gammes orientales et de certaines dissonnances, le tout au service d'une généreuse invention mélodique, fait le meilleur effet, et assurent un succès prolongé à cet œuvre nouvelle.

BOFFRES-EN-VIVARAIS. — A une extrémité de la France, une modeste église de village, a réuni dernièrement un chef de chœurs scholiste, des interprètes scholistes, des auditeurs scholistes, et un programme scholiste. On chantait la cantate à Jeanne d'Arc de M. de la Tombelle, la Missa brevis de Palestrina (avec neuf exécutants !!). Le Propre de l'Office Grégorien avait été confié à Mlle Blanche Selva, et le bâton de chef de chœurs à M. V. d'Indy.

L'AVIATION APPLIQUÉE. — Mlle Blanche Selva ayant accepté cette année un certain nombre de tournées à l'étranger, la maison Lyon Pleyel vient de faire construire à son intention un " biplan chromatique à queue " très facilement démontable et d'une si grande légèreté, qu'un enfant suffirait à le transporter. De la sorte, la célèbre artiste pourra fendre les airs, sans perdre une minute, et donner à ses lointains admirateurs le plaisir de l'entendre plus fréquemment. Allez voir au Salon de l'Aréoplane le stand Lyon Pleyel & Cie.

CONCERT DE LA LIBRE ESTHÉTIQUE DE FLORENCE. — Sous ce titre une société italienne a donné le 10 octobre une fort intéressante audition. Monteverde Pegolese et Gluck figuraient au programme à côté d'œuvres modernes, entre autres un curieux poème lyrique pour violon et piano de M. Paolo Litta : *Le lac d'amour*. Le bel canto italien, celui qui a presque disparu du monde musical, était représenté par Mme Ida Isori, à la voix puissante, émouvante et chaude. Nous avons l'espoir d'entendre souvent à Paris Mme Isori dans des œuvres de l'ancienne école italienne.

LA SAISON EN SUISSE. — GENÈVE. — *Les Concerts d'abonnement* auront lieu les 20 novembre, 4 et 18 décembre, 8 et 22 janvier, 19 et 22 février, 5 et 19 mars, sous la direction de M. Bernhard Stavenhagen. Parmi les œuvres nouvelles ou modernes figurant aux programmes : *Symphonie* (1re audition) d'Ernest Bloch ; *Concerto* pour piano de Rimsky-Korsakow (M. Ricardo Vinès) ; *IIIe Symphonie* de G. Mahler ; *Poème* pour violon et orchestre, de Jacques-Dalcroze (M. R. Pollak) ; *Adagio* de G. Lekeu ; *Concerto* pour violon d'E. Lalo (Mme Jeanne Diot) ; *l'Amour et la Mer* d'Ernest Chausson ; *the Pierrot of the minute*, poème de Granville-Bantock ; *Symphonie n° 1* de Kallinikoff ; 3e acte de *Parsifal*, etc.

LAUSANNE. — *Sept Concerts d'abonnement*, dirigés par Ernest Bloch. Au programme : des œuvres classiques de Bach, Rameau, Gluck, Beethoven, Schubert. Parmi les œuvres modernes : *Symphonie n^o^* 3 d'Albéric Magnard ; *Symphonie* de Hans Huber ; *Janie* de Jaques-Dalcroze ; *Suite pastorale* de Chabrier ; Symphonie en *si mineur* de Borodine ; *Faust* de Liszt ; *Khovant-*

schina de Moussorgski ; *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy ; *Recueillement* de Doret ; *Herr Olaf* de Pfitzner ; *Thamar* de Balakirew, etc.

Solistes : MM. Jacques Thibaud, Serge Barjansky, R. Ganz, G. Enesco, R. Vinès, Jean Reader, etc.

NEUCHATEL. — Six Concerts d'abonnement de la *Société de musique* dont cinq par l'orchestre de Lausanne sous la direction d'E. Bloch. Le sixième aura lieu sous forme de séance de musique de chambre (*Trio Cortot-Thibaud-Casals*).

ZURICH. — Dix Concerts d'abonnement ; cinq concerts populaires ; six séances de musique de chambre.

Aux programmes intéressants et chargés des Concerts d'abonnement figurent entre autres œuvres : la *Symphonie sur un thème montagnard* de d'Indy et les *Variations symphoniques* de Franck (M. E. Risler) ; la suite de *Pelléas et Mélisande* de Fauré ; *Phaéton* de Saint-Saëns ; *Vltava*, poème symphonique de Smetana ; *Concerto* de violon de Reger (H. Marteau) ; *Œdipe* de Schillings ; *Fantaisie symphonique* de W. Andreae, etc.

ROME. — L'association des musicologues italiens, qui forme une section de la Société Internationale de musique, a tenu son Assemblée générale à Rome les 9 et 10 octobre. Le président M. Guido Gasperini après avoir exposé l'état présent de l'Association, a vivement engagé les différents groupes italiens à poursuivre leurs travaux d'inventaire de richesses musicales de la péninsule. Au nom du Professeur Guido Adler de Vienne, un ordre de jour a été présenté demandant à l'Association de prendre part aux travaux du " Corpus scriptorum de musica maedii aevi ", entrepris par la Société Internationale de musique depuis un an et déjà en fort bonne voie d'exécution. En 1911 l'Association tiendra un congrès officiel à Rome.

— On sait que notre collègue M. J.J. Nin vient d'être appelé à la Havane pour diriger le Conservatoire et la vie musicale de Cuba. Le départ de Joachim Nin pour la Havane va priver l'Europe musicale d'un des esprits qui l'honoraient le plus et la servaient le mieux, et qui donnaient à la fois aux musicographes et aux virtuoses un exemple vivifiant et encourageant de dignité, de sincérité et d'enthousiasme.

Nulle part des esprits tels que le sien ne peuvent être inutiles ou oisifs et puisque Joachim Nin retourne à Cuba à la fois comme directeur d'une Ecole de Musique et d'une société de concerts, nous sommes assurés que son activité et sa conscience trouveront un large aliment, et que son œuvre sera là-bas, comme elle le fut ici, fructueuse pour tous ceux qui aiment profondément la musique

Cette pensée n'atténue que peu néanmoins notre regret de voir s'éloigner un des étrangers qui, dans le milieu musical, ont le plus justement prouvé leur affection pour notre sensibilité et les ressources de notre génie. Tous ceux qui le connaissent savent à quel degré il est français de culture et d'esprit : et l'influence musicale française pourra s'exercer équitablement, conduite par un interprète qui ne s'est pas seulement soucié d'étudier nos œuvres, mais qui a su pénétrer l'esprit des époques successives qui les virent naître.

Pendant les six années qu'il a passées en France il n'a cessé par tous les moyens en son pouvoir de rendre hommage à la véritable tradition française: et tandis qu'il enseignait à beaucoup de nos compatriotes les vertus de notre passé, il répandait dans les pays espagnols, et plus récemment en Allemagne la curiosité et l'attachement pour la musique française moderne.

Mais au delà du point de vue français il y a la Musique elle-même. Nul ne la sert avec plus d'amour et de noblesse: et les pages de la petite brochure " *Pour l'Art* " aujourd'hui célèbre, en sont un durable témoignage.

Nous souhaitons ardemment que l'éloignement où Nin va vivre de la France ne l'empêche point d'y revenir à la fois pour terminer sa belle série de concerts consacrée à l'histoire des formes de la Musique de clavier et pour qu'il puisse éprouver combien les regrets que son départ fait naître, conserveront leur force et leur durée.

— Une très touchante et très belle cérémonie a réuni le 14 octobre à l'église Notre-Dame de Passy tous les maîtres et les amis de la musique, présents à Paris, autour de notre collègue M. Gustave Lyon, dont le fils, M. Robert Lyon, ancien élève de l'école Polytechnique épousait Mlle d'Enfert. Nous sommes heureux de pouvoir adresser ici nos vœux les plus sincères aux nouveaux époux et notre excellent collègue Gustave Lyon.

— On nous annonce de Munich l'audition d'une symphonie monstre de Gustave Mahler, qui nécessitera la présence de mille musiciens ! Certains prétendent que la trompe d'auto aura son rôle dans cette gigantesque hétérophonie. Le malher (pardon !) veut que cette première ait loin lieu loin de Paris, à Munich même, à l'automne prochain.

— Nous nous consolerons en apprenant que M. Chevillard s'est résolu à donner cette année une œuvre de Mahler et une de Bruckner. Nous ne saurions trop féliciter l'éminent chef d'orchestre d'avoir enfin triomphé des objections et des oppositions que rencontrent depuis quelques années, chez nous, les noms de ces deux maîtres d'outre Rhin.

— La question du *cor de basset* a été dernièrement remise à la mode, par une polémique, de facteurs italiens et allemands. Il s'agissait de décider si l'*hèckelphone*, récemment inventé en Allemagne, empêchait un facteur d'instrument de fabriquer à nouveau des cors de basset. A ce propos notre éminent confrère M. Eugène d'Harcourt nous envoie la communication suivante:

“ Le cor de basset moderne est simplement une clarinette alto en fa qui descend jusqu'à l'ut grave. Le registre de cet instrument correspond justement au registre sympathique (si je puis dire !) de l'échelle musicale, registre qui peut être limité du fa^2 au fa^4. Le cor de basset est le seul instrument dans ce cas. D'autre part son étendue est énorme, et il se marie aux clarinettes bien mieux que la clarinette basse. Il peut donc rendre de grands services en solo et dans l'ensemble. ... L'opéra-comique donnait hier la *Flûte Enchantée.* J'ai été pendant la représentation demander à l'éminent chef d'orchestre Ruhlmann, d'avoir l'amabilité de me montrer les cors de basset qu'il employait dans cet opéra. J'ai vu des clarinettes-altos ordinaires descendant au mi (la pour l'oreille), ce qui n'a pas grand inconvénient pour la *Flûte Enchantée* car la partie ne descend pas au dessous du sol (do pour l'oreille).

Néanmoins, le grand pavillon recourbé que nécessitent les notes graves mi b, ré, ré b et ut donnent à toute la sonorité de l'instrument plus de moëlleux que n'en a la clarinette-alto. Ces notes sont d'ailleurs de toute beauté, mais demandent quelques précautions d'écriture. Dans les anciens instruments le ré b grave manquait souvent.

Mozart a écrit l'ut grave du cor de basset dans la Clémence de Titus, et Beethoven dans Prométhée. Personnellement j'ai employé cet instrument dans ma *symphonie Néo-Classique*, jouée aux Concerts Lamoureux, et dans mon opéra *Le Tasse*.......”

EUGÈNE D'HARCOURT.

— Dans la bibliothèque du Monastère de Muri (diocèse de Constance) se trouvent au XIIIe siècle quatre traités sur la musique :

Musica Hugbaldi et geometria.
Musica Wilhelmi.
Musica Bern.
Musica Ottonis.

La note finale du bibliothécaire est bonne à retenir :

Libros autem oportet semper describere et augere et meliorare et ornare et annotare, quia vita omnium spiritualium hominum sine libris nichil est.

(*Acta fundationis Murensia*, edit. Kiem, *Quellen zur Schwerzer Geschichte*, p. 54.)

— Nous avons reçu la lettre suivante que nous nous impressons d'accueillir. La brûlante question du *dualisme riemannien* nous vaut l'avantage de voir la signature de notre excellent collègue et ami Jean Marnold parmi celles de nos collaborateurs. Nous en sommes tout à fait heureux. Quant à nous aventurer dans le maquis des sons inférieurs....! Cela ne servirait qu'à faire éclater notre propre infériorité.

Paris, le 26 octobre, 1909.

Mon cher Ecorcheville,

Je lis dans le dernier S. I. M. la phrase suivante :

" Comme théoricien, M. Riemann aura la très grande gloire d'avoir mis en valeur l'idée du *Dualisme harmonique* et d'en avoir tiré le chiffrage ingénieux que tout le monde connaît. Cette opposition des séries supérieures et inférieures, qui repose sur une symétrie tout idéale et non pas une réalité physique (ainsi que le crut jadis le bouillant Marnold)... "

Eh bien ! mon cher ami, si peu " bouillant " que vous puissiez être, je regrette de vous dire que c'est vous qui vous trompez. Je suis même surpris d'une allégation qui laisserait soupçonner que vous connaissez mal les écrits de celui dont vous entreprenez l'apologie, ou que vous n'avez pas lu les articles auxquels nous faites allusion en me nommant. Dans ces articles, je n'ai pas avancé un mot qui fût du domaine de l'hypothèse ; j'ai suivi pas à pas le texte de M. Riemann, en le citant traduit littéralement, — (cruauté suprême, à coup sûr), — et en me contentant de discuter *ses assertions formelles*. Si, au cours de sa longue existence, les idées de M. Riemann furent toujours plus ou moins incertaines, ondoyantes et diverses, je ne sache pas qu'il ait imprimé une répudiation officielle de " *Ueber die objective Existenz der Untertœne in der Schallwelle* " de son *Katechismus der Akustik*. Je suis enchanté que M. Riemann ait atteint la soixantaine et ne vois nul inconvénient à ce que vous l'en congratuliez, mais je ne saurais admettre que vous lui fassiez des amabilités sur le dos d'une étude sérieuse, qui se tient sur le terrain des faits irréfutables et qui resta d'ailleurs irréfutée jusqu'ici. Si vous avez l'intention de vous y essayer, j'en serai ravi et cela m'intéressera beaucoup. Ce n'est pas la place qui vous manque, ni, j'espère, d'autres arguments qu'une boutade et une inexactitude.

Cordialement.

Jean Marnold.

— Nous sommes heureux d'annoncer que notre éminent Collégue M. Nestor Lejeune, continuera cette année ses séances historiques du *Quatuor à Cordes*. Ces cinq séances seront consacrées à l'école *Russe*, et la première sera précédée d'une conférence de notre ami Calvocoressi. Elles auront lieu salle Pleyel.

— Avec la *Symphonie en sol mineur*, de E. Lalo, s'est ouverte, à Nancy dimanche, la série des concerts du Conservatoire. Rien de bien saillant à ce premier concert auquel un certain

nombre d'habitués attirés par la Fête des Vendanges donnée au même moment à l'Exposition, avaient cru devoir se soustraire. Les fidèles qui, cependant, vinrent renouer avec l'orchestre, occuper pour une nouvelle saison des places détenues depuis de longues années, n'eurent, j'aime à le croire, pas lieu de s'en repentir. D'ailleurs M. Ropartz n'avait-il pas fait appel au talent de Mme Roger-Miclos-Battaille, virtuose du piano que nous n'avons entendue depuis tantôt cinq ans ?

Cinq ans ! Voilà certes qui ne nous rajeunit guère ! Dans l'espace d'un lustre en avons-nous applaudis des virtuoses ! D'autre part, quand, par la pensée, on récapitule les efforts accomplis par le directeur du conservatoire de Nancy pour faire pénétrer dans le grand public le goût des belles œuvres anciennes et modernes, on reste ébahi devant les résultats acquis, résultats dus à la persévérance, à la conscience artistique de M. Ropartz.

J'ai été enchanté de l'excellente interprétation que, des *Etudes symphoniques*, de Schumann, Mme Roger-Miclos nous donna d'entendre. Jeu perlé, demi-teintes délicieusement fondues, tout y était.

En outre étaient inscrits au programme le Prélude de la *Légende de Sainte-Elisabeth*, de Liszt et l'Ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, de Wagner. L'orchestre nous donna de ces pages une audition aussi satisfaisante que possible.

— *Concours pour la nomination d'un Professeur de Harpe.* — Le Maire de la ville de Nancy a l'honneur d'informer les candidats à l'emploi de professeur de harpe vacant au Conservatoire de musique de Nancy, que le délai imparti par l'arrêté municipal du 18 août 1909, pour l'envoi des pièces au secrétariat de la mairie de Nancy, est prorogé jusqu'au 28 octobre courant, inclus.

Pour tous renseignements, s'adresser à M. le Directeur du Conservatoire de musique de Nancy.

— Notre confrère M. H. Woolett du Havre nous prie de faire savoir que son adresse sera désormais : 93, rue G. Flaubert ; Enclave des Ormeaux, Avenue Alphonse XIII.

— Une nouvelle revue musicale vient de naître à Venise, sous le titre de : Bel Canto, bollettino mensile polemico didattico di critica e cultura musical lirica, organo dell'Unione Lirica Internazionale (U. L. I.) fra artisti ed amatori di canto. Direzione prof. Umberto Fava. Nous souhaitons bonne chance et longue prospérité à notre nouveau confrère.

— M. Alfred Cottin a repris ses cours le samedi de 5 à 7, 124bis, Avenue de Villiers.

— Le premier concert de la Société J.-S. Bach aura lieu le vendredi 26 novembre ; et présentera l'Oratorio de Noël avec le concours de Mlle Elsa Homburger (de Saint-Gall), Mlle Maria Philippi (de Bâle), M. Georg Baldszum (de Cassel), M. Fritz Haas (de Carlsruhe).

— Melle Germaine Chevallet donnera deux séances de chant à la salle Berlioz, de 5 à 6 heures, les samedi 27 novembre et Dimanche 5 décembre 1909.

Séance classique : Bach, Beethoven, Caccini, Händel, Schubert.

Séance moderne : Bellenot, Chabrier, Coquard, Debussy, Duparc, Kœchlin, Lazzari, Moret, Vrépard.

Cette année, Melle Germaine Chevalet s'est assuré le concours de l'excellent flûtiste

Gaubert qui fera entendre une sonate de Bach ; en outre des pièces pour deux pianos des Chabrier et de Debussy seront exécutées par Melle Marcelle Croué et M. Jean Verd.

LES SŒURS WIESENTHAL. — Les trois sœurs Wiesenthal, danseuses modern-style et viennoises, ont fait au Vaudeville une courte et sensationnelle apparition. Imaginez trois jeunes corps de femme, souples, élancés, évoluant sur un tapis vert, entourées d'un décor bleu foncé, au son d'une musique lointaine, courant, folâtrant, tourbillonnant, se repliant, se développant...... ! Encore n'aurez-vous là qu'une vague idée des Wiesenthal, si vous ne les avez pas vues.

C'est naturellement à Miss Duncan, qu'il faut songer — et non à nos ballerines de l'Opéra — si l'on veut expliquer les Wiesenthal. Celles-ci sont cependant fort différentes de la célèbre Isadora. Mais le principe de leur art est le même. Il consiste à remplacer par une sorte d'intuition très libre la convention obstinée de la chorégraphie. C'est comme un langage du corps, naturel, spontané, imprévu. L'impressionnisme s'introduit ainsi dans la danse pour en renouveler la fantaisie.

Voici par exemple le *Beau Danube Bleu*. La danseuse est accroupie dans un coin. Peu à peu, elle s'essore. Le rythme la force à tendre tout son être vers un désir de mouvement. Jusqu'ici c'est une pantomime que nous avons devant nous. Mais la vibration sonore continue son action. Elle précipite le corps bondissant et juvénile qu'elle vient d'éveiller à l'ivresse musicale. Les jambes s'agitent, les cheveux déployés volent et ondoient, la petite tunique de soie verte ne se contient plus. Les vagues du Danube, qui ont soulevé l'imagination du compositeur, roulent de nouveau la fragilité chaste de cette jeune personne. Et cela est très beau.

En voyant les trois sœurs couronnées de grosses fleurs et vêtues de larges robes de gaze blanche transparente et rayée, je songeais aux théories antiques, dont les temples grecs ont contemplé le spectacle. Et, je l'avoue, je maudissais aussi certain pantalon, dont le modernisme me semble plutot indécent. Que vient faire ici ce profane ?

Les Wiesenthal n'ont d'ailleurs aucune prétention à cet antique, dont Isadora Duncan a tiré son succès. L'eurythmie de leur art est avant tout viennoise. Elle évoque cette mentalité aimable, nonchalante, espiègle, dont Schubert et J. Strauss ont donné la formule musicale. Il y a de l'Allemand, du Slave et de l'Italien dans cette sentimentalité indéfinissable, tantôt exubérante et franche, tantôt voisine du maniérisme de 1830.

Le public parisien n'a pas eu le temps d'accueillir les sœurs Wiesenthal. Un jour, elles reviendront, instruites par l'expérience ; elles auront préparé leur entrée ; la presse et la publicité seront de connivence ; et le succès les attendra à bras ouverts. Je suis heureux d'avoir été des tout premiers à manifester en leur honneur. J. E.

EROS VAINQUEUR A LA MONNAIE. — Encore une fois, il nous faudra prendre le train pour aller applaudir à Bruxelles une pièce éminemment française. Cette constatation est d'autant plus humiliante aujourd'hui, où Chiquito s'étale sur notre Opéra Comique. Tous les goûts sont dans la nature et toutes les œuvres ont droit de voir le jour ; mais le libéralisme qui nous prive d'une partition comme celle de *Pierre de Bréville* est tout à fait dans son tort, quoiqu'on puisse dire pour le défendre.

Eros Vainqueur c'est la glorification de la passion sous une forme juvénile et fleurie, parmi les vergers et les bois. La mythologie et le romantisme s'unissent ici avec la musique la plus subtile, pour tromper un vieux roi jaloux et nous montrer l'éveil amoureux de trois princesses éthérées. M. Pierre de Bréville appartient à la famille artistique de Franck et de

d'Indy. L'émoi de sa musique convenait parfaitement à conte de raffinement et de rêve imaginé par Jean Lorrain, à cette sensualité dont l'ardeur se voile d'asphodèles et de lys.

Eros sera vainqueur du public belge, mais quand rentrera-t-il dans son pays natal, qui est l'Ile de France ? J. E.

AU TROCADERO. — La fête commémorative du quatrième centenaire de Jean Calvin avait rempli le Trocadéro, le 1[er] novembre, d'une assistance recueillie.

Nos vieux maîtres protestants, Goudimel, Claudin Lejeune, Ph. Jambe de Fer, Loys Bourgeois avaient prêté leur concours à cette solennité. Les psaumes de circonstances furent interprétés par 500 exécutants, sous la direction de M. Ch. Huguenin, et plusieurs fois l'assistance entière, debout, a mêlé sa voix à celle du chœur. Voilà d'excellent chant choral, vibrant et convaincu, comme il sera toujours bien difficile d'en obtenir de nos groupements laïques, qui n'ont d'autre idéal que l'art pour l'art.

SOCIÉTÉ HAENDEL. — La société Haendel qui a fait entendre l'année dernière un si grand nombre d'œuvres anciennes de maîtres du XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles, prépare pour cette saison une série d'auditions fort intéressantes. Elle nous donnera des psaumes de *Sweelinck*, des Concerts spirituels de *Schütz*, une Cantate d'*A. Steffani*, des concerto à quatre violons de *Vivaldi* et de *Leonardo Leo*, enfin des fragments importants d'opéras de *Haendel*, de *Cavalli*, de *Hasse* et de *Scarlatti*.

En même temps MM. Borel et Raugel commencent la publication du répertoire des concerts de leur société. La Maison Durand et fils vient d'éditer l'air de basse de la Cantate " Gott hilf mir " de *Buxtehude*. M. Demets met sous presse les Sept Paroles du Christ de *H. Schütz*, traduites par G. Loth.

COURS MARCEL HERWEGH. — Notre éminent collègue M. Marcel Herwegh reprend ses cours d'enseignement du violon, musique d'ensemble et accompagnement, les mardi et vendredi, 105 quai d'Orsay. S. I. M. est très heureux d'annoncer cette bonne nouvelle, et il ajoute qu'il souhaiterait vivement de voir Marcel Herwegh reprendre dans la vie musicale la place à laquelle il a droit, et dont un deuil cruel le tient éloigné depuis quelques années.

L'ART ET L'ECOLE. — La Société nationale de l'Art à l'école nous conviait le dimanche 31 octobre à entendre, au Salon d'Automne quelques enfants du plus jeune âge, chantant à l'unisson, et à plusieurs voix. L'école communale de la rue Blomet, l'école communale de Fontenay aux Roses, et l'école Alsacienne, se trouvaient représentées par des groupes scolaires de la meilleure volonté, mais ne réalisant pas encore toute la perfection que de tels efforts devraient atteindre. Sans se décourager, on peut dire qu'il y a infiniment à faire dans ce domaine du chant scolaire.

CATALOGUES DE LIBRAIRIE. — Nous avons reçu deux fort beaux Catalogues d'ouvrages anciens sur la musique.

L'un de *Leo Olschki* à Florence, qui contient une foule d'exemplaires rares sur la musique : Graduels, Heures, Offices, Ordo, Psalteria, etc... et dont l'iconographie, toujours abondante, offre pour le chercheur de précieux matériaux.

L'autre vient également de Florence, de *M. de Marinis*, et doit aussi être signalé à l'attention des érudits et des amateurs. Il contient entre autres raretés un exemplaire des " Tenori e contrabassi intabulati " de Franciscus Bononensis publié par Petrucci en 1509. Ce

volume de tablature de luth a été aussitot acquis par notre collègue M. Tiersot, pour le Conservatoire.

A PROPOS DE LA SYMPHONIE-MONSTRE de GUSTAVE MAHLER dont nous avons annoncé plus haut l'apparition, on nous écrit : " Cette VIII[e] symphonie comprendra deux Parties. La première contient un *Veni Creator* qui est une invocation à *Eros*, Eros cosmogonique et sacré, ce qui est conforme à la notion ésotérique de l'esprit créateur. Dans la seconde partie : la série finale du second Faust, au grand complet. Il y aura deux orchestres superposés, et trois chœurs, dont un de garçons. L'un s'exerce à Munich, l'autre à Vienne, le troisième à Graz. Ils seront réunis à Munich trois semaines avant l'exécution pour *trente-deux* répétitions générales. L'auteur en avait demandé 50, après longues disputes, ce chiffre a été réduit à 32. En tout, le nombre des exécutants dépassera mille, dont huit solistes *di primo cartello.* La partition s'édite et paraîtra à Noël. [1] Mahler appelle cette VIII[e], l'œuvre de sa vie.

— Nous apprenons la mort de notre excellent ami et Confrère Charles Bordes, fondateur de la SCHOLA CANTORUM, décédé subitement le 8 de ce mois près de Toulon, où il se trouvait en villégiature.

[1] Dans l'*Édition Universelle*, à Vienne.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.

L'OPÉRA

LA SCÈNE. — IX.

M. MEUNIER.



GRESSE (ANDRÉ).

L'ORCHESTRE. — I.



M. GIBIER.



M. BLEUZET.



M. DELGRANGE.



M. MAIGNIEN.


Bils


Bils


Bils


Bils

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. HENRY ROUJON, *de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ministre de la justice.*
M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.
M. ADOLPHE BRISSON, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SÉCRETAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. FRANZ CUSTOT.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
M. GEORGES GAIFFE.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M. LOUIS HAVET, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
Mme TERNAUX-COMPANS.
M. JEAN WEBER, *agrégé de l'Université.*

COMITÉ CONSULTATIF ARTISTIQUE

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

MM.

R. Brussel,	Critique Musical du *Figaro.*
G. Carraud,	" " de *La Liberté.*
J. Chantavoine,	" " de la *Revue Hebdomadaire.*
A. de Chevigné,	" " du *New-York Herald.*
A. Coquard,	" " de *l'Écho de Paris.*
H. de Curzon,	Rédacteur en Chef du *Guide Musical.*
M. Emmanuel,	Professeur d'histoire de la musique au *Conservatoire de Musique.*
B. de Fourcaud,	Critique Musical du *Gaulois.*
A. Jullien,	" " des *Débats.*
L. Laloy,	" " de la *Grande Revue.*
H. Lichtenberger,	" " de *l'Opinion.*
P. Locard,	" " du *Petit Journal.*
Ch. Malherbe,	Bibliothécaire de *l'Opéra.*
J. Marnold,	Critique Musical du *Mercure de France.*
G. de Paulowski,	Rédacteur en Chef de *Comœdia.*
G. Pioch,	" " de *Musica.*
L. Schneider,	Critique Musical du *Gil Blas.*
P. Souday,	" " de *l'Éclair.*
E. Stoullig,	" " du *Monde artist.*
J. Tiersot,	Bibliothécaire du *Conservatoire de Musique.*



RAPPORT DE M. GUY ROPARTZ,

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE NANCY

AU

TROISIÈME CONGRÈS DE L'ART A L'ECOLE.

LA MUSIQUE A L'ÉCOLE.

Vous n'êtes pas sans avoir entendu plus d'une fois affirmer — en le déplorant peut-être — l'infériorité musicale des Français vis-à-vis des Allemands, par exemple, ou des Belges. Il ne faudrait pas conclure de là que nous sommes moins heureusement douées. Il me semble, en effet, impossible de nier l'instinct musical d'un peuple possesseur d'un si merveilleux et si riche trésor de chants populaires. Mais il est assez exact de dire : il y a moins de Français que d'Allemands, ou que de Belges, à savoir la musique.

Que faut-il donc faire ? Il faut enseigner la musique aux Français. Il n'est pas besoin d'insister sur cette nécessité auprès des adhérents de l' "Art à l'Ecole", qui tous ont pu lire le beau chapitre que M. Auguste Chapuis a consacré à l'Art musical dans la brochure publiée par M. le sénateur Couyba, notre président. Nous sommes tous d'accord sur ce point : la musique doit être enseignée à l'Ecole où s'enseigne toute chose.

Je sais que la musique fait partie des programmes universitaires : mais je sais aussi que dans la pratique elle occupe une si petite place que, à de rares exceptions près, exceptions dues au zèle individuel de tel ou tel maître, son enseignement est à peu près inefficace.

Nous verrons tout-à-l'heure, au moment de présenter des vœux, s'il ne serait pas possible de remédier à cet état de choses.

Faut-il enseigner la musique à tous ? Je réponds oui sans hésiter et sans m'arrêter

à cette objection cent fois formulée : tous n'ont pas d'aptitudes musicales. Il est certain que tous n'y réussiront pas également, il est certain que la bonne semence ne tombera pas sur les sols également féconds, il est certain que la moisson sera plus ou moins opulente. Mais n'en va-t-il pas ainsi dans toutes les branches de l'Enseignement? Le calcul, par exemple, est enseigné également à tous, alors que certains n'arriveront iamais à résoudre le plus simple problème.

Quelle méthode adopter ? Je ne voudrais pas chagriner les adeptes des méthodes chiffrées ou autres ; mais quelles que soient les facilités et les simplifications qu'ils croient être l'avantage de ces nouvelles méthodes, ils devront convenir avec moi, je pense, que la méthode usuelle est la seule rationnelle parce qu'elle est seule représentative du son réel. *Je ne crois pas, d'ailleurs, qu'il soit plus difficile à un enfant d'apprendre à lire la musique avec la notation usuelle qu'avec toute autre. Il faut ajouter que la langue musicale ne comportant aucune exception doit être, certainement, la plus simple et la plus facile à retenir.*

Qui enseignera la musique dans les écoles? Il serait désirable que l'enseignement musical fût confié à des maîtres spéciaux. Mais la réalisation de ce désir est pratiquement impossible, tout au moins dans les écoles rurales. Il faut donc qu'à l'école normale les instituteurs reçoivent une culture musicale absolument sérieuse, qui les mette en mesure d'enseigner à leur tour aux enfants qui leurs sont confiés.

Je disais à l'instant que l'initiative de certains maîtres avait dans telles ou telles écoles réalisé seule, en tout ou en partie, la section des programmes universitaires, concernant la musique. Il y a lieu de signaler aussi les efforts de la Société d'Education musicale à Paris et les résultats obtenus par son directeur, M. Alfred Boutin, dans l'enseignement collectif du violon. Il faut aussi noter que, dans quelques villes, des conférences-auditions, de petits concerts ont été organisés pour les enfants des écoles et par eux. On ne saurait trop encourager ces tentatives, qu'il serait désirable de voir se généraliser.

J'aurais voulu pouvoir vous présenter un grand nombre de travaux adressés au Congrès sur cette attachante question : la Musique à l'Ecole. *Les communications reçues, si peu nombreuses qu'elles soient, sont dignes cependant de retenir votre attention:*

M. Tempviré et Mme Moulinier, de la section d'Angoulême, dans leur communication : " De l'Enseignement du chant à l'Ecole primaire ", *résument surtout, en le commentant parfois de la façon la plus heureuse, le travail de M. A. Chapuis, auquel j'ai déjà fait allusion.*

M. Léon Montfort, inspecteur gouvernemental de la Belgique — " L'Enseignement de la Musique à l'Ecole " *— s'attache particulièrement à la chanson populaire, qu'il voudrait voir faire le fond du répertoire des chants scolaires.*

M. D. Régent présente une petite théorie d'après la nouvelle écriture musicale de

Daniel Eyquem. Cette " nouvelle écriture " remplace les notes par des lettres, représente la ronde par une lettre majuscule, supprime la blanche, attribue à la noire — lettre majuscule avec queue — la moitié de la valeur de la ronde (ce qui ne manquera pas de troubler les enfants qui ont commencé la musique avec la méthode Eyquem, quand ils aborderont la notation usuelle), donne à la croche une queue avec un crochet, à la demi-croche (?) une queue avec deux crochets, et ainsi de suite. Les majuscules romaines représentant les notes placées sur les touches blanches du clavier, les majuscules italiques représenteront les notes placées sur les touches noires. Cette " nouvelle écriture ", qui veut être plus simple, me semble, en réalité, plus compliquée que l'écriture usuelle.

M. Munier, directeur d'école primaire à Saint-Dié, analyse en termes excellents la conférence de M. Maurice Bouchor: le Chant à l'Ecole, *et Mme Vereille, de la section d'Angoulême, raconte ce qu'elle a fait dans une école rurale pour donner à ses élèves le goût de la musique : étude de quelques chants, puis enseignement de la lecture musicale, soirées de musique, enfin, le samedi, où elle initie son auditoire aux pages les plus belles des grands maîtres. Ceci est à retenir et montre ce que le zèle individuel peut réaliser, même dans un milieu modeste.*

M. Souron, de la section de Nancy, présente un travail fort documentée : l'Enseignement des premiers éléments de Solfège à l'Ecole primaire, *qui serait à citer en entier. M. Souron propose, en effet, une série d'exercices pratiques — à mentionner notamment l'heureuse application du dessin aux études musicales — et formule d'excellents conseils que tous les maîtres chargés de l'enseignement de la musique pourraient suivre avec fruit.*

M. A. Helle, instituteur à Colombier-les-Vesoul — Enseignement pratique du Chant dans les Ecoles primaires et formation du goût musical chez les enfants — tout en combattant la méthode chiffrée, lui emprunte certaines simplifications et préconise la transposition à l'aide des clefs, dans la lecture des morceaux à armatures compliquées. Ce travail, comme le précédent, mériterait mieux qu'une simple mention et fait le plus grand honneur à son auteur.

A ces communications sont joints plusieurs vœux que nous allons résumer ci-après, en demandant au Congrès de s'y associer.

Avec M. Tempviré, Mme Moulinier et M. Montfort nous demandons qu'une éducation musicale spéciale, comprenant le solfège, la diction, le chant (articulation, pose de la voix, respiration, vocalisation, expression), l'étude d'un instrument (harmonium ou violon) soit donnée aux élèves des Ecoles normales pendant leurs trois années de séjour à l'école ; que cette éducation soit sanctionnée tant au brevet supérieur qu'à l'examen de troisième année.

Qu'une culture musicale sérieuse, basée sur l'enseignement du solfège, soit donnée

dans toutes les écoles, collèges et lycées, fasse partie intégrante de l'instruction générale et soit sanctionnée aux divers examens, certificats et brevets. Que, par ailleurs, comme le demande de M. Souron, chaque instituteur, chaque maître, ait la plus large initiative quant aux détails du programme, en adoptant toutefois la notation usuelle comme étant la plus rationnelle. Que l'enseignement musical ne prenne pas fin, comme cela est actuellement, au terme de la classe de septième des établissements secondaires, mais soit continué jusqu'à la fin des études et complété par des notions d'esthétique et d'histoire de la musique ;

Que l'organisation de conférences, la fondation de bibliothèques musicales, la création de chorales et de symphonies scolaires et post-scolaires soient encouragées de toutes façons et par tous moyens ;

Que les élèves des écoles prennent part ou comme exécutants, ou comme auditeurs, à toutes les manifestations des Sociétés musicales, Sociétés de concerts, etc. Que les théâtres, concerts, expositions, bibliothèques, soient largement ouverts aux maîtres comme aux élèves ;

Que soit adopté, dans chaque province, un recueil de chants populaires spéciaux, à la région, pour être chantés dans les écoles ;

Que des inspecteurs spéciaux soient chargés — comme cela se fait déjà à Paris — de surveiller l'enseignement musical dans toutes les écoles, collèges et lycées, et s'assurent de la valeur artistique des œuvres musicales mises entre les mains des élèves.

Tenter, en résumé, par tous moyens, de former de bons maîtres qui, à leur tour, formeront de bons élèves, et donner à la musique, dans l'ensemble des connaissances humaines, la place qu'elle doit occuper, alors que jusqu'ici elle a été seulement considérée comme art d'agrément, tel est le but à poursuivre.

GUY ROPARTZ.

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

Les avantages permanents que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° *La Revue musicale* S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique*) *est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° *Sur la présentation de leur carte, les* Amis *bénéficieront des réductions suivantes :*

Chez M. Max Eschig, 3, rue Laffite ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg ;

Chez M. Demets, 2, rue de Louvois ;

Chez MM. Bouvens van der Boyen et Cie, 6, Square de l'Opéra, 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % *sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 % *sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

Chez M. Fischbacher et Cie, 133, rue de Seine, 10 % *sur les ouvrages de leur librairie.*

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

*A l'*Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % *sur les droits d'inscription à toutes les sections.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*

N. B. — Les adhésions qui nous parviendront pendant ce dernier mois s'appliqueront à l'année 1910. Néanmoins ces nouveaux Amis recevront immédiatement leur carte, ils bénéficieront du service du Bulletin mensuel et de tous les avantages réservés à nos membres.

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. — *La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.*

Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.

Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 *francs.*

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 *francs.*

Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 *francs, rachetable par un versement unique de* 500 *francs.*

La cotisation annuelle de 20 *francs est réduite de moitié pour les professionnels.*

Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.

Les dames peuvent faire partie de la Société : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. ECORCHEVILLE secrétaire général, 22, rue Saint Augustin, Paris.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

22, RUE SAINT AUGUSTIN, 22, — PARIS

J'adhère à la Société Française des Amis de la Musique *comme membre* (1)...

et m'engage à verser

ou (2) { *tous les ans la somme de* ....*francs,*
la somme de ....*francs,*

que je prie M. Léo SACHS, *trésorier, de vouloir bien percevoir à l'adresse suivante :*

....

....

A.., *le*..19

SIGNATURE :

(1) *Membre* { *Fondateur : Versement unique d'une cotisation minimum de* 1.000 *francs.*
Donateur : Versement d'une cotisation annuelle de 100 *francs.*
Actif : Versement d'une cotisation annuelle de 20 *francs rachetable par un versement unique de* 500 *francs.*

(2) *Effacer l'une ou l'autre formule.*

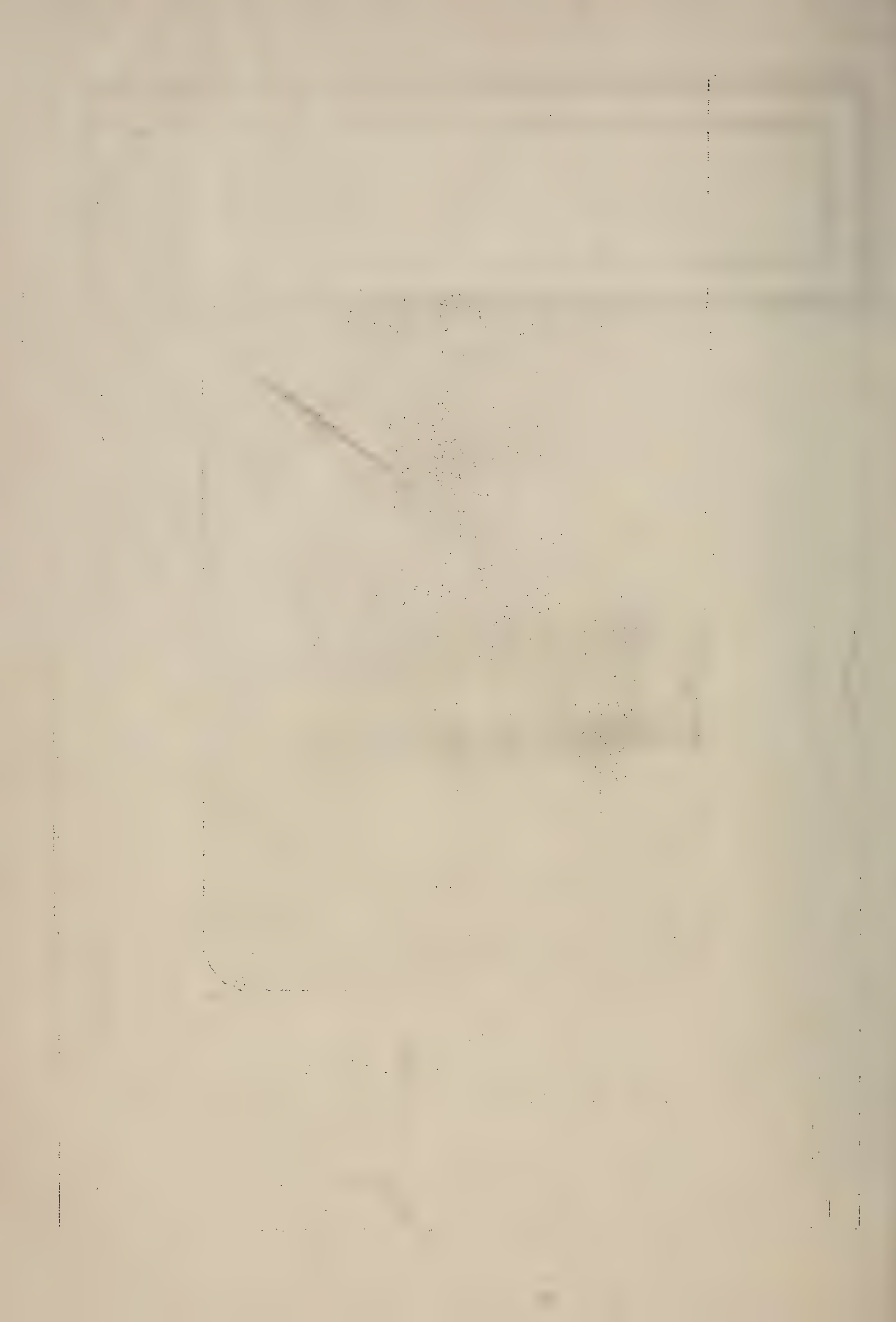
LES FONDATEURS DE LA SCHOLA



M. Guilmant.

M. V. d'Indy.

M. Ch. Bordes.



CHARLES BORDES

C'est avec une sorte de stupeur que, par des télégrammes de journaux, nous avons appris la mort subite de Charles Bordes. Le 8 Novembre, à Toulon, il s'était arrêté chez des amis ; il revenait de Nice et rentrait à Montpellier où, depuis 1903, il avait dû se fixer pour soigner sa santé gravement compromise. A la réflexion, cependant, cette mort soudaine n'était que trop explicable par son état morbide (depuis longtemps il souffrait de troubles de circulation et une attaque de paralysie l'avait privé de l'usage d'un bras) et par le surmenage physique et intellectuel auquel Bordes, par insouciance de son repos, de son bien-être, de sa vie même, s'était astreint pendant des années. Toutefois malgré ses quarante-six ans révolus et les transformations physiques dues à l'âge, il était, aux yeux de tous ceux qui l'avaient connu, resté si jeune d'aspect, de caractère, de parole, qu'ils ne pouvaient admettre l'anéantissement brutal de tant de facultés précieuses et admirées.

A cet artiste délicat, à cet être d'élite, je ne voudrais pas décerner le banal qualificatif sympathique, si mal à propos employé d'habitude dans les relations courantes. De certaines natures se dégage une sorte d'effluve attirant et captivant auquel on ne résiste pas. Ce don inné, Bordes le devait à son physique d'abord. Parmi les élèves de César Franck, il n'était par seulement l'un des plus jeunes, mais celui dont l'aspect était le plus juvénile. Sa figure ronde, ses yeux vifs, sa lèvre presque imberbe, l'avaient fait surnommer " l'enfant de chœur ". Et il avait bien l'air d'un adolescent grandi dans les sanctuaires, au regard candide, au doux sourire, au ton calme et discret. Il le devait aussi à cette modestie naturelle et nullement affectée, qui le faisait s'oublier avec une sereine abnégation, par

amour pour tout ce qui lui paraissait digne d'admiration dans l'art, qu'il s'agît du présent ou du passé. Il le devait enfin à sa douceur, à son égalité d'âme, à une sorte de pouvoir de persuasion enveloppant d'une grâce externe une ténacité vraiment extraordinaire dans l'accomplissement des tâches ardues auxquelles il s'était voué. Sans être doué d'une éloquence particulière, sans recourir à des roueries diplomatiques, Bordes avait la faculté de convaincre et d'entraîner par la seule force de son admiration, de sa spontanéité native, de son désintéressement absolu, hommes et femmes, prêtres et laïcs, savants et ignorants. Il parlait très peu et avec une absolue simplicité, mais sa parole témoignait d'une foi sincère qui prévenait en sa faveur, et le magnétisme de son regard faisait le reste. Il lui suffisait de demander pour obtenir: les professionnels donnaient leur temps, leur savoir, leur talent; les gens du monde leur argent; la presse sa publicité. Personne ne lui marchandait son concours, parce qu'on savait, on devinait qu'il se donnait lui, tout entier. Ceux-mêmes qui discernaient l'illusion où s'égarait la candeur de cet enthousiasme aux objets toujours renouvelés, répugnaient à briser son rêve par un avertissement que les réalités de la vie ne manqueraient pas de lui donner. Et comme le plus souvent, c'est au rêveur, assumant la partie avec une confiance de joueur heureux, que l'expérience avait donné raison, les tempéraments froids, les esprits raisonnables, positifs ou sceptiques, n'osaient plus le mettre en garde contre ses témérités. Ils l'avaient vu faire des miracles ; ils en arrivaient à croire au miracle.

Et n'est-ce pas un prodige, en effet, que l'aventure de ce petit maître de chapelle inconnu de Nogent-sur-Marne, qui, appelé très jeune,[1] et en remplacement d'un artiste réputé, — à la paroisse de Saint-Gervais, entreprend, au seul vu des dispositions architecturales de l'église, d'y introduire les chants sacrés les plus dignes du saint-lieu ; qui rompt avec le banal répertoire des maîtrises, le remplace par des œuvres de compositeurs illustres : Weber, Schubert, Schumann, César Franck, — et lorsqu'il a éprouvé les qualités d'acoustique du vaisseau, ose s'attaquer aux maîtres de la polyphonie vocale : Allegri, Palestrina, puis, encouragé par le succès de sa première tentative en 1891, constitue les chanteurs de Saint-Gervais et révèle coup sur coup, l'espagnol Vittoria, les italiens Anerio, Nanini,

[1] Ch. Bordes, qui, à ce moment, était attaché à la Caisse des Dépôts et se morfondait en des travaux de chiffres, obtint en 1887, la place de maître de chapelle à Nogent. En 1890, il fut appelé en cette même qualité, à St-Gervais. Le curé de Bussy eut confiance en lui et le laissa libre d'organiser les auditions des chanteurs dits de St-Gervais. La première semaine sainte en musique fut celle de 1892.

Corsi, Lotti, les franco-belges Josquin de Près et Roland de Lassus ? Bordes prouve ainsi que ces partitions anciennes, connues seulement de quelques érudits, mais délaissées par ceux qui auraient le devoir d'en conserver la tradition, sont, même pour nos oreilles blasées par tant de combinaisons harmoniques modernes, des merveilles musicales et que des enchevêtrements du contrepoint vocal, il suffit de dégager le *melos*, l'expression, pour ravir les auditeurs. Aucun des habitués de St-Gervais n'oubliera jamais l'intensité d'expression des nocturnes pour le Vendredi-Saint de Vittoria ni la sérénité des messes de Palestrina.

Mais si cette résurrection du répertoire de la Chapelle Sixtine, attire dans la vieille église mélomanes et mondains, au grand avantage de la fabrique, qui percevait un tant pour cent sur la recette, si la compagnie des chanteurs acquiert par la pratique des œuvres polyphoniques une telle réputation qu'on voulut l'entendre ailleurs qu'à Saint-Gervais (en plusieurs années de pérégrinations en France et à l'étranger, elle porta dans une centaine de villes la révélation des œuvres qu'elle interprétait) [1] le succès même ne manqua pas de soulever contre ce mouvement artistique le mécontentement des amateurs de musique profane et la jalousie des compositeurs qui en fournissent les maîtrises. [2]

En effet, Bordes ne se contenta pas de proscrire de Saint-Gervais les productions d'un caractère insuffisamment religieux, il voulut faire pénétrer ses vues réformatrices dans les autres sanctuaires et c'est dans ce but qu'il fonda en 1894, avec le concours dévoué de MM. Ad. Guilmant et d'Indy, la *Schola cantorum*. Cette institution avait pour objet d'encourager " l'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne, — ou, pour être plus exact, selon l'interprétation des anciens manuscrits par les bénédictins de Solesmes, — la remise en honneur de la musique palestrinienne, la création d'une musique religieuse moderne et l'amélioration du répertoire des organistes ". Je ne rappellerai pas ici toutes les controverses passionnées et les chicanes auxquelles ce vaste programme donna naissance. La *Tribune de Saint-Gervais*, journal mensuel de propagande créé en 1896, servait en effet de tribune aux défenseurs de ces idées auxquelles plusieurs

[1] Sur cet apostolat de Bordes, on peut lire avec intérêt, l'étude si documentée de M. René de Castéra : *Dix ans d'action musicale*, extrait de la *Tribune de Saint-Gervais*, en vente au bureau d'édition de la *Schola*.

[2] Cette opposition fut victorieuse, lorsque, en 1902, par suite de la démission de l'abbé de Bussy, nommé chanoine à Notre-Dame, l'abbé Mailles, fut appelé à la cure de St-Gervais. Son premier soin fut de réduire le traitement du Maître de Chapelle et de supprimer les Chanteurs. Ceux-ci furent réadmis il y a un an, par le curé actuel, l'abbé Gautier, qui a prononcé l'éloge funèbre de Bordes à la cérémonie du 18 Novembre.

approbations pontificales et le *motu proprio* de Pie X vinrent donner une consécration souveraine.

L'un des moyens de répandre le goût de la musique palestrinienne, consista à faire graver dans les ateliers annexés à la *Schola*, une Anthologie des maîtres religieux. La maison d'édition fut, en septembre 1900, transportée, comme l'école de musique elle-même, dans l'ancien couvent des Bénédictins anglais, 269, rue Saint-Jacques. Bordes travailla aussi à susciter une rénovation du motet, en le soumettant à l'observation de certains principes déduits des récents décrets pontificaux sur la musique à l'église, et la composition de cantiques populaires en langue vulgaire. Il donna lui-même l'exemple et ses motets en contrepoint vocal [1] prouvent que, sans préoccupation de pastiche, on peut écrire pour l'église des chants d'un caractère artistique et respectueux des convenances sacrées.

La direction d'une maison d'instruction, de deux publications, les travaux de maître de chapelle, les voyages de propagande avec les chanteurs de St-Gervais dont la réputation devint mondiale, par suite de leur admission à l'Exposition universelle de 1900, auraient suffi à l'activité d'un autre musicien. Bordes, peu à peu, étendit ses investigations artistiques, au bénéfice des dilettantes. En 1894-1895, il avait fait chanter à la salle d'Harcourt, des cantates d'église de J.-S. Bach ; il poussa ses recherches jusqu'à Schütz, Carissimi, M. A. Charpentier et fit résonner sous les voûtes de la *Schola* leurs cantiques spirituels. Il ne dédaigna pas non plus l'art profane des mêmes époques et révéla les madrigaux, chansons en parties, de Goudimel, Jannequin, Costeley, Roland de Lassus, les chœurs de Moreau pour *Esther* et *Athalie*, les cantates de Lalande, Clérambault, Rameau, etc. [2]

L'exécution de la *Guirlande* de ce maître, par des chanteurs en costumes, sur un théâtre de verdure érigé dans le jardin de la Schola (22 juin 1903), fraya la voie aux représentations des opéras de Rameau sur diverses scènes et à celle que Bordes dirigea lui-même, de *Castor et Pollux*, à Montpellier.

Par cette activité passionnée, et sagace, par ses dons de persuasion, par son talent d'intéresser à sa cause écrivains et artistes, ce semeur d'idées

[1] *Ave Maria*, *Ave Regina*, *Salve Regina* etc., publiés par la *Schola cantorum* dans son Répertoire moderne de musique vocale et d'orgue.

[2] *L'Anthologie des maîtres religieux*, les chœurs *d'Esther* et *d'Athalie*, le *Chansonnier du XVI[e] siècle*, ont été édités par la Schola. Chez Rouart-Lerolle, Bordes a publié les *Histoires sacrées* de Charpentier, 3 volumes de *Meslanges des maîtres italiens*, des extraits des cantates de Bach, des cantates de Clérambault, les *Airs* de Bousset.

montra ce que l'on pourrait faire, grâce à l'initiative personnelle et collective, dans ce plaisant pays de France où l'on attend tout de l'Etat.

Obligé depuis quelques années, pour sa santé, de vivre à Montpellier, [1] Bordes y fonde une succursale de la Schola, il y rêve une décentralisation artistique qui ferait pénétrer dans les théâtres de province des œuvres d'une valeur musicale reconnue, classiques, romantiques ou même contemporaines. Quand il est mort, il collationnait les textes d'un intermède de Rameau: *Acanthe et Céphyse* ; il projetait la fondation d'une école de chant à Cannes, la création d'un Conservatoire de danse au pays basque. Il a raconté dans *Musica* une tentative récente, consistant à faire danser les ballets de Gluck par des danseurs basques.

[1] Charles Bordes a Montpellier. — C'est dans le but d'améliorer sa santé sous un climat doux qu'en 1905 Charles Bordes était venu habiter Montpellier. Mais son inlassable activité lui fit aussitôt fonder une section de la *Schola*, qui devint prospère dès les premiers jours. Sa simplicité, sa bonté autant que sa grande autorité musicale groupèrent autour de lui une foule d'excellents musiciens et d'amateurs distingués. Immédiatement il put compter sur le concours dévoué utile et désintéressé d'amis tels que son secrétaire, P. Coulet, artiste enthousiaste, M. Et. Gervais, musicien averti, collaborateur affectueux ; Raoul Davray, critique d'art au goût sûr ; H. Rohart, son disciple ; S. B. Sieffert (Cap. Bost), l'auteur des belles sonates pour piano et flûte et pour piano seul, éditées par le bureau d'éditions de la *Schola*, et dont nous souhaitons d'entendre bientôt la magistrale symphonie qu'il vient de terminer ; Louis Combes, professeur au Conservatoire, musicien exquis ; MM. Dérard, Borne, Hullot, Mlle J. Nougaret ; le quatuor de Montpellier : MM. Carlès, Bouillon, Ballé et Flouch, etc. C'est avec de semblables éléments qu'il avait composé des chœurs d'une justesse, d'une pureté rare, et d'une instruction achevée.

Nous eûmes ainsi, soit à l'église, soit au concert, des auditions des Maîtres anciens et modernes ; des motets de Josquin des Près, Vittoria, H. Schütz, Aichinger, Nanini, Palestrina, H. Dumont ; des chansons ou madrigaux de Jannequin, Costeley, etc.

Non seulement ces œuvres étaient exécutées à Montpellier, mais encore dans les environs, de Nimes à Toulouse. Entre deux concerts, Bordes se rendait à tous les coins de la France, préparant et dirigeant des auditions, s'oubliant trop lui-même, et ménageant trop peu sa santé. C'est ainsi que le 5 novembre il conduisait à Montpellier les répétitions de la messe "*Douce Mémoire*" de Rolland de Lassus ; il partait immédiatement pour Nice préparer un concert. Lundi il revenait à Montpellier pour faire le lendemain une nouvelle répétition. Il s'arrêtait à Toulon chez la comtesse de Bagnières. Se sentant fatigué, il déjeuna seulement d'un œuf et demanda à se reposer. Pendant qu'on lui préparait une chambre, une attaque subite l'avait emporté. Le docteur que l'on avait appelé en toute hâte ne put que constater le décès. Des obsèques grandioses lui furent faites à l'église St-Pierre de Toulon. Le corps fut ensuite transporté à Montpellier où une nouvelle cérémonie eut lieu à l'église St-François, le vendredi 12 novembre. Des discours émus furent prononcés sur sa tombe par MM. Et. Gervais, Raoul Davray et Guibal devant une assistance des plus considérables et des plus recueillies. Son corps sera de nouveau transporté à Vouvray, son pays natal.

A Montpellier, Bordes a réussi à modifier complètement les goûts non seulement des citadins mais aussi des villageois. L'accueil chaleureux fait à la Schola à Pézenas, Mèze et autres gros villages de la région est une chose à noter comme un heureux symptôme. On pourrait citer par contraste, telle grande ville luxueuse et élégante où l'on s'écrase à *Cavalleria rusticana* et où une cantate de Bach est chantée devant des banquettes.

En poursuivant ainsi un véritable apostolat, Bordes a oublié de se faire valoir lui-même. Il ne dédaignait cependant pas ses compositions, je puis l'affirmer. En veut-on une preuve ? Lorsqu'il s'absentait pour un temps assez long, il déposait le manuscrit des *Trois Vagues* dans le coffre-fort d'une banque, à l'abri d'un incendie possible. C'est donc qu'il tenait beaucoup à cet ouvrage ; qu'il était satisfait de sa musique. Cela nous fera regretter d'autant plus que le Destin inexorable ne lui ait pas permis de l'achever.

Edouard PERRIN.



Dès que Bordes avait une période de liberté, quelques semaines de vacances, il se réfugiait dans les environs de Saint-Jean-de-Luz. Il y retournait si fréquemment que beaucoup de personnes le croyaient originaire de cette région. En réalité, il était né à Vouvray, près Tours.[1]

Ce qui l'attira vers le pays basque, c'est l'étude qu'il avait faite dans sa jeunesse du chant populaire et le caractère si marqué du *folklore* basque. Pour le mieux approfondir, il se fit donner en 1889, une mission musicale par le Ministère de l'Instruction publique et, deux années de suite, porta ses investigations dans les villages de cette contrée qu'il explorait à pied. A la parcourir de la sorte, il s'éprit du ciel de la Biscaye, de la lumière méridionale, des mœurs et des costumes, des chants et des danses locales. Il consigna dans plusieurs travaux[2] les résultats de sa mission et par la suite, se plut à reconstituer dans le pays même, avec des acteurs basques, les pastorales traditionnelles.

Bordes était si épris de la mélodie populaire que, même avant d'avoir vu les Pyrénées, il avait composé sur des thèmes trouvés dans un recueil, sa *Suite basque* pour flûte et instruments à cordes, qui fut exécutée à la Société Nationale, le 21 janvier 1888. Il voyait dans l'étude les modes d'où ces chants sont issus, de leurs rythmes libres, le salut de la musique, épuisée dans ses sources par les formes savantes et complexes de l'art moderne et, toute sa vie, il chercha à entraîner celle-ci vers un renouveau de fraîcheur salubre et de spontanéité. Sa campagne en faveur du chant grégorien à l'église et de la méthode des bénédictins de Solesmes ne procède pas d'une autre cause. Il était tellement imprégné de la mélodie populaire que presque tous ses essais de musique instrumentale s'inspirent des modes et des rythmes de ces chants anonymes.[3] Il en goûtait particulièrement la liberté de la coupe.

Compositeur, Bordes s'astreint malaisément à une construction

[1] Le 12 mai 1863, d'un père languedocien et d'une mère ardennaise. Sous le nom de Marie de Vouvray, celle-ci avait publié chez Cortereau et chez Flaxland une douzaine de mélodies et chansonnettes.

[2] Il consigna les résultats de sa mission dans plusieurs travaux : article sur la musique basque dans la *Tradition au pays basque*, 1 vol. in-8°, Paris 1899, puis dans des plaquettes éditées chez Rouart : *Dix danses et marches*, 12 *Noëls populaires*, *Kantika expiritualak*.

[3] 3 *Danses béarnaises* (1888), chez Lissarague ; *Rapsodie basque* (1890) pour orchestre et piano ; *Euskal Herzia*, musique de fête basque pour divers instruments (1892), à la Schola.

rigoureuse ;[1] il écrit moins pour réaliser des combinaisons sonores que pour exprimer un sentiment intime. N'eût-il pas été absorbé par toutes les tâches auxquelles il donna sa vie, il ne serait jamais devenu un "fabricant" de musique et cependant, la fraîcheur et les qualités mélodiques de son inspiration auraient pu faire de lui un précieux fournisseur pour les éditeurs.

Tout à fait indépendant de caractère, il allait vers la forme d'art qui l'intéressait sur le moment ; prêchant la création d'une musique religieuse moderne, il compose des motets à plusieurs voix, empreints de suavité ; ressuscitant les polyphonies profanes du XVIe siècle, il se plait à agancer un *Madrigal à la musique*[2] sur des vers de Shakespeare, traduits par M. Bouchor, qui n'est d'ailleurs nullement un pastiche, car l'harmonie en est essentiellement moderne et pénétrante ; après avoir exhumé des bibliothèques et fait exécuter à la *Schola*, les Concerts spirituels de Schütz, les *Histoires sacrées* de Carissimi et de Charpentier, il écrit son Dialogue spirituel à 3, 4, 5, 6 et 7 voix : *Domine, puer meus jacet.*

Bordes est tout à ce qui attire présentement sa curiosité ou son activité ; l'œuvre achevée, le résultat artistique obtenu, il se tourne vers autre chose. Lorsqu'il prend la plume pour écrire un *lied*, c'est qu'il a trouvé un texte correspondant à un état d'âme par lequel il a passé. De même que son tempérament était optimiste, sa musique exprime une gaieté saine, une tendresse chaste. Dans un temps où la complexité harmonique et l'indépendance de l'accompagnement furent poussées très loin, il donna toujours la prééminence à cantilène vocale. Seulement la sienne évite la formule à la mode, ne se pare pas d'une élégance affectée ; elle vaut surtout par l'accent et la saveur agreste. Cette sincérité fait le mérite de ses *lieder*, dans la sérénité comme dans l'expression douloureuse où il a eu peu de rivaux.

Dans cet article d'ensemble je n'examinerai pas en détail ses *lieder*, la meilleure part de son œuvre, à mon avis ; je me borne à renvoyer les lecteurs à l'étude que j'en ai faite, il y a six ans, dans une autre revue.[3] Je me bornerai à signaler que l'un d'eux, alors inédit : *Mes cheveux*

[1] La *Rapsodie basque* pour piano et orchestre est son œuvre la plus remarquable sous le rapport de la déduction thématique et de la variété des rythmes. Dans ses pièces de piano : *Caprice à cinq temps* et 4 *Fantaisies rythmiques*, il a eu d'heureuses trouvailles de rythme, qui n'altèrent pas le naturel des idées.

[2] De 1895, publié chez Baudoux ; actuellement chez Rouart-Lerolle.

[3] *Lieder français* : Charles Bordes ; *Guide Musical* des 26 avril et 3 mai 1903.

dorment sur mon front (poésie de C. Mauclair), pièce d'un sentiment populaire assez analogue à la *Chanson perpétuelle*, de Chausson, mais supérieure, selon moi, a paru depuis, et à rappeler les titres des plus remarquables de ces mélodies : la première série sur des poésies de Verlaine : *Paysages tristes* (1886) et surtout la pièce : *Le chant du cor s'afflige vers les bois* (1888); parmi les mélodies sur des vers d'Henri Cazalis (1889), la délicieuse *Sérénade mélancolique* ;[1] dans le genre contemplatif où Bordes a excellé grâce à son amour de la nature, *Paysage vert* (1893), *Promenade matinale* (1897). Je citerai, pour leur originalité rythmique : *Petites fées, honnêtes gnômes*, sur des vers de Moréas (1901), deux des *Poëmes de Francis Jammes* (1901) : la *Poussière des tamis* et *Oh ! ce parfum d'enfance dans la prairie*, et, pour leur expression, les deux autres : *La voix est dans le bois silencieux* (pour mezzo soprano), et *Du Courage ? Mon âme éclate de douleur* (pour basse). Avec l'admirable pièce sur des vers de Verlaine : *O mes morts tristement nombreux !* (1903), la *Ronde des prisonniers* (1900) et *Dansons la Gigue !* (1890), ce sont les œuvres où se révèle avec le plus d'intensité, les dons de pathétique du compositeur ; elles font regretter qu'ils n'aient pas été employés sous la forme dramatique.

Je ne connais pas son unique ouvrage destiné au théâtre : *Les Trois vagues*, entrepris en 1891, laissé inachevé et inédit; je sais seulement qu'il met en scène des personnages basques et traite une légende basque. Tous ceux qui l'ont entendu au piano sont d'accord à proclamer qu'il atteste le tempérament dramatique de son auteur. Il est à souhaiter qu'une main pieuse et discrète achève le travail de mise au point et d'instrumentation, afin que la partition puisse être enfin exécutée et publiée et qu'elle révèle à tous ce que l'art musical français a perdu par suite de la maladie et de la fin prématurée de Bordes.

On prête à Berlioz mourant cette parole: " Enfin on va donc jouer ma musique ! " Du vivant de Bordes, si insouciant de sa renommée de compositeur, ses œuvres ne sont jamais sorties d'un cercle restreint : Société Nationale, séances de la *Schola*. Sa mort, causée par l'excès d'une activité consacrée au service de l'art musical ancien et moderne et purement désintéressée, — car, né d'une famille riche, Bordes perdit sa fortune avant l'âge d'homme, vécut et mourut pauvre ! — nous dicte notre devoir de gratitude, celui d'honorer sa mémoire par la diffusion et

[1] Cette série a été éditée chez Bruneau père (actuellement Bornemann); ainsi que la *Suite basque*. Toutes les autres œuvres vocales de Bordes citées plus haut, sauf *Dansons la Gigue !* (Hamelle), sont éditées à la *Schola*.

l'exécution de ses œuvres personnelles, trop négligées par lui. — Sociétés de concerts, artistes et amateurs, ne manqueront pas — espérons-le ! — à cette obligation de conscience.

GEORGES SERVIÈRES.

P. S. J'apprends de bonne source que M. Ed. Colonne se propose de faire exécuter prochainement la *Rapsodie basque* ou *Divertissement pour trompette* et orchestre ; peut-être même l'une et l'autre. G. S.



LETTRES DE BOIELDIEU

1830-1834

(suite)

A Fournier. [1]

" Jarcy, ce 24 juin 1833.

" CHER BON AMI,

" C'est en route que j'ai appris la maladie de ma pauvre mere, [2] puis, quelques jours après, le triste événement auquel je m'attendais vu son age avancé,

[1] Cote 286, pièce 66 (11 au crayon).

[2] Anne Marguerite Dumouchel est décédée à Rouen, rue Grand Pont, 19, le 8 juin 1833. Fournier est un des témoins au décès.

Jacques François Adrien Boyeldieu, né à Rouen, paroisse St Nicolas, le 18 9bre 1746, fils de Adrien Boyeldieu et de Barbe Rose Manoury, l'avait épousée le 10 mars 1772, paroisse Notre-Dame de la Ronde.

Elle était fille de Louis Paul Dumonchel et de Marie Anne Lemétayer (la date et le lieu de sa naissance ne sont pas indiqués).

De ce mariage étaient nés le compositeur : François Adrien Boyeldieu — et un second fils : Louis Armand Duplessis en 1777.....

Entre Jacques François Adrien Boyeldieu et Anne Marguerite Dumonchel le divorce avait été prononcé le 3 germinal an II (23 mars 1794). (Témoins : deux frères de la divorcée.)

Jacques François Adrien Boyeldieu épouse en 2es noces à Rouen, le 15 avril 1795 Hortense Chantal Mollien, née à Rouen, paroisse St Maclou, le 28 août 1768 de Jacques Robert Mollien et de Madeleine Rose Catel. (Témoin : Charles Boyeldieu.)

Le 13 pluviose (2 février 1796) naissait de ce mariage une fille, Hortense.

mais on a beau se raisonner, ce sont de ces événements qui font toujours bien du mal... ce qui ajoute a mes regrets c'est de n'avoir pas été là pour fermer les yeux a cette pauvre femme qui, d'après ce que vous dites dans votre lettre à Bertin, me demandait près d'elle. quelqu'eut été mon empressement je n'aurais pu arriver à temps mais je suis bien étonné, pour ne pas dire plus, que mon frere n'ait pas été à Rouen remplir en mon nom et au sien un devoir sacré... c'est un drôle d'être que mon frere ! enfin la pauvre femme a été bien soignée, j'en suis bien sur, et dès que jai appris sa maladie je m'en suis bien reposé sur vous et sur la bonne amie. que de remercimens je vous dois ! que de reconnaissance ! soyez sur du desir que jai de vous aller embrasser et remercier de tout ce que vous avez fait et faites encore pour moi, car il paraît que vous avez encore des ennuis à supporter pour tout terminer — votre lettre ne dit pas au juste ce que vous auriez besoin pour celà. avez vous besoin d'une procuration ? bien certainement il faut tâcher d'éviter de recommencer un terme et je vous autorise au nom de mon frere et du mien a faire tout ce que vous jugerez à propos de faire. dites moi courrier par courrier si vous avez besoin de quelques papiers. je me suis arrêté à jarcy, etant venu par Brie Comte Robert, pour me reposer un peu d'un voyage fatiguant tout beau et tout interessant qu'il a été, je vous en parlerai plus tard, mais je vais aller dans trois jours à Paris, j'y passerai une quinzaine de jours pour reprendre un peu connaissance de mes affaires qui ne sont pas brillantes. il s'en faut. mais ce voyage si couteux a beaucoup amelioré ma santé et surtout mon estomac dont je ne souffre plus du tout, mais mon Larynx est toujours muet et jen prends mon parti. je ne puis plus travailler, puisque je ne puis composer sans chanter, voilà le pis de tout. mais je vais faire des démarches pour avoir une place. à mon âge il est dur de penser a s'enchaîner, mais il le faut pour Adrien que sans cela je laisserais sans un sou si je venais a mourir. je n'ai plus que la propriété de jarcy sur laquelle il est du 15000 fr. Adrien n'aura pas autre chose. tâchons de le lui conserver, et pour cela le theatre n'allant plus, les pensions n'etant plus payées, il faut tâcher d'avoir une place. je vais y penser serieusement. "

B. parle à F. de leurs santés — il réclame les robes de chambre russes... Il remercie F. d'avoir acheté un terrain pour sa mère.

L. a. s. 1 *p.* in-4 (Charavay). 3 juillet 1833.

Il demande à être reçu par M. Thiers, alors ministre du commerce.

Au Ministre. 1833.

MONSIEUR LE MINISTRE, [1]

Il se voit obligé de recourir à la bienveillance du gouvernement... mais il répugnerait à son caractère de recevoir à titre de générosité des bienfaits de l'Etat

Pougin (p. 302).

Sur les pensions ou traitements que Boieldieu réussit à obtenir voici les pièces officielles :

qui ne l'obligeraient qu'à de la reconnaissance... Il veut être utile... il demande à être attaché en qualité de conservateur au dépôt de musique de la Bibliothèque du Roi.

L. a. s. Boieldieu toujours muet et forcé de renoncer pour jamais à la composition, à M. Naudet, aide-de-camp; 1 *p. gr.* in-4. *Belle pièce.* 14 juillet 1833.

Sur l'insuccès de son protégé.

A Charles Maurice.[1] 3 août.

Actuellement il est absorbé par le triste métier de solliciteur... Il ira lui dire ce qu'il aura obtenu... " j'ai fait le tour de l'Italie tout en cherchant ma voix et même en y cherchant celle des chanteurs actuels *en Italie*; tout cela n'a réussi qu'à complèter ma ruine...

" Musique à part, car il n'y a plus rien, qu'elle est belle, cette Italie !.."

à Fournier.[2] Paris, ce 31 août 1833.

CHER BON AMI,

j'esperais toujours pouvoir aller voir ce cher Ernest avec Adrien qui s'en serait fait une fête, mais mon metier de solliciteur, mes courses de jarcy a paris et de Paris a jarcy, et mon institut où notre section a eu beaucoup de choses a faire, tout cela m'en empêche... qu'Ernest vienne passer 15 jours avec eux à Jarcy.

" la vie que nous menons a jarcy n'est pas bien bruyante ni bien variée, mais nous avons le piano, la peinture, le billard chez notre voisine, un peu de chasse avec cela..... Sous le rapport musical Ernest pourrait s'en bien trouver. je verrais ce qu'il a composé. je le lui corrigerais s'il y a lieu....."

Rien de nouveau à vous dire pour mes affaires. j'ai toujours promesse de M. Guizot pour une place de conservateur du depôt de musique et une des bibliotheques Royales; mais je n'entends encore parler de Rien, j'attends. Quant à la santé elle est toujours passable, cependant les maux d'estomac dont je n'avais pas entendu parler depuis 15 mois, veulent me tourmenter un peu. un regime sévere les dissipera..."

Il s'informe de tous — demande où en sont les comptes.

Cote 203-4, p. 70. 16 juillet 1833. — Ministère du commerce. — Augmentation d'indemnité annuelle de 1500 à 2000 fr. à compter du 1er juillet.

" " p. 71. 17 mars 1834. — Ministère du commerce. — Augmentation d'indemnité annuelle de 2000 à 3000 fr. à compter du 1er février.

D'autre part le 13 février 1834, Boieldieu fut nommé professeur de composition au Conservatoire (3000 fr.) La nomination fut signée le 27 janvier, à compter du 1er janvier.

[1] Pougin (p. 299).

[2] Cote 286, pièce 12.

"Pau, ce 12 juillet 1834.[1]

"Cher bon Adrien,

"Nous sommes arrivés hier soir à Pau par un temps superbe mais par une chaleur horrible. Nous avons été reçues par le bon Manescau comme bien tu penses; mais tout ce monde réveille mon chagrin d'être séparé de toi en me témoignant le regret qu'ils ont de ne te pas voir. je tâche de faire cesser ces regrets en leur disant que tu viendras me retrouver, et tout bas je me dis : viendra-t-il ? mais parlons de Bordeaux qui est vraiment une très belle ville, et des pierlot qui ont été bien aimables pour nous. J'étais au moment de louer une chaise de poste pour deux mois, afin d'éviter en allant en poste de repasser une nuit sur de mauvais chemins quand ce bon Pierlot est arrivé, m'offrant sa caleche de voyage, celle que nous avons eue si souvent devant nous en Italie. nous avons donc été bien commodément, et nous avons trouvé les coffres bien garnis de bon vin de Bordeaux. de plus j'en ai un caisse qui m'attend aux eaux bonnes; si le Docteur Buron m'en envoie de son côte comme il me l'a promis, il va falloir que je me mette marchand de vin ; d'autant plus que, décidément puisque les maux d'estomac sans être très forts continuent à me faire souffrir, j'ai commencé d'aujourd'hui à ne prendre rien autre chose que du lait. Si je m'en trouve bien je te promets de continuer jusqu'à cessation totale du mal d'estomac. je compte dailleurs beaucoup sur les eaux bonnes où nous serons le 15 au soir. du reste je ne vais pas mal, et comme mes digestions se font toujours malgré mes souffrances, je persiste à penser que mon mal est rhumatismal, ainsi donc ne nous en inquiettons pas

"Nous avons logé a Bordeaux chez Mme fourés, et quoique nous n'ayons vu personne on a su mon arrivée. Chollet, Moreau Sainti, Melle Prevost sont accourus et la veille de notre départ on m'a donné une sérénade *soignée*. J'ai été très content : aussi me suis-je levé *a minuit*, et j'ai été remercier Chollet qui a chanté l'air de Beniowsky. Melle Prevost et Moreau qui ont chanté le duo de la *fête de village*. on a fini par le chœur de Beniowsky. il y avait plus de 600 personnes sur la place Dauphine sous nos fenêtres. tout cela s'est bien passé mais je ne voudrais pas être souvent à pareille fête.

"Nous sommes bien heureux d'avoir un appartement retenu aux eaux-bonnes car tout est rempli, et bien des malades sont là a Pau a attendre qu'il y ait place.

"Nous ne savons pas encore si Mme Aigoin viendra j'attends une lettre d'elle. dans tous les cas, si tu viens, tu ne coucheras pas dehors. Oh ! comme cela me ferait plaisir de te voir arriver, mais ne décide rien encore et fais ce qui te conviendra le mieux pour toi sans penser à moi. Si tu viens par la malle-poste tu seras content de cette manière de voyager, toi qui aimes à aller vite. à Bordeaux tu iras tout de suite chez Mme foures place dauphine n° 40, tu auras une chambre bien commode *c'est convenu*, cela vaudra mieux que d'être a l'auberge où tu serais mangé de *punaises* et de *puces* même dans les 1res hotels. De là tu arriverais par la

[1] Cote 201, pièce 10.

diligence de Pau, ou il faudra encore passer une nuit, mais il faudra prendre le cabriolet.

tu découperas avec des ciseaux le petit mot pour Adele et tu le lui enverras accompagne d'un petit mot de toi. (En marge de la 2e page).

A Adrien. [1] « des eaux bonnes ce 27 juillet.

je recois ta lettre à l'instant et j'y réponds courrier par courrier pour te bien consoler de ce que tu as manqué ta fugue [2] ou du moins ta réponse : celà est arrivé aux plus malins, et je ne suis faché que contre Cherubini qui se plait à tourmenter les éleves en leur donnant des sujets difficiles. D'après ce que tu me dis, tu n'as donc pas concouru ? tu n'as donc pas achevé ta fugue ? jaime bien mieux celà. dis moi au juste ce qui en est, car jai beau relire ta lettre elle me laisse dans l'indécision. dis moi aussi ce qu'a dit halevy. je voudrais que l'on eut dit au jury que n'etant pas acoutumé a travailler vite tu avais été forcé de renoncer à finir ta fugue ayant été pris par une fatigue réelle qui t'a empêche de finir. celà n'a rien qui puisse blesser l'amour propre, et je serai content d'apprendre que tu n'as pas donné cette fugue et qu'enfin tu t'es retiré du concours pour cause de fatigue et de santé ce qui peut arriver a tout le monde. il faudra te venger de cela au 1er examen et après nous enverrons promener la fugue et le contrepoint pour nous livrer entierement à la composition dramatique. consoles toi et ne te fais pas une affaire de celà.

je te dirai que depuis six jours j'etais dans une véritable inquietude en ne recevant aucune lettre, ni de toi ni de personne. chaque fois que le facteur venait sans lettre j'etais bien chagrin. je t'en prie ne sois pas si longtemps sans m'ecrire je ne te demande que cinq a six lignes.

Nous avons depuis notre arrivée, deux jours exceptés, un temps affreux. une pluie continuelle et un froid qui paralise l'effet des eaux. aussi elles ne me font ni bien ni mal, seulement jai plus de force, plus d'activité physique ; mais jai toujours mes douleurs d'estomac. jai des crises très longues et très douloureuses, elles me réveillent la nuit, mais une fois passées je suis bien, et ma santé ni mes digestions n'en sont point troublées. cependant comme c'est l'effet de la digestion qui reveille ces douleurs qui sont plutôt a l'exterieur qu'a l'interieur, je commence dès aujourd'hui a observer une diète rigoureuse, et si celà continue, je ne prendrai que du lait car c'est ennuyeux de souffrir tous les jours à la même heure. du reste, je te le repete, je vais bien, je digere bien, et jai bon sommeil sauf le moment des fortes douleurs. et toi comment vas tu ? as tu continué de nager ? t'es tu baigné a Villeneuve ? dis moi celà.

ma femme doit ecrire demain [en envoyant (*barré*)] une lettre pour la Russie elle se porte a merveille.

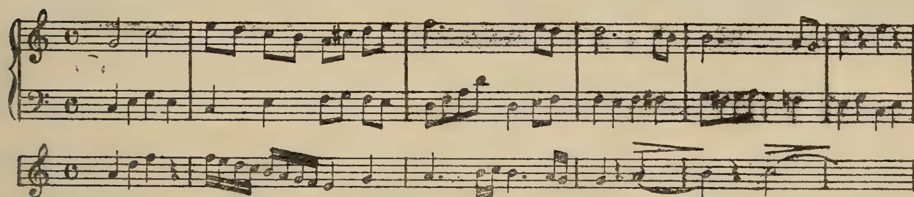
[1] Cote 201, pièce 17.

[2] Sans doute retrouverait-on au Conservatoire des détails intéressants sur ce concours, comme sur les débuts de la carrière musicale d'Adrien. Mais je n'ai pu faire ces recherches.

nous voyons souvent Montesquiou. M. le Vicomte de Larochefoucault que jai retrouvé avec bien du plaisir, car celui là a toujours été bon pour moi, nous voyons aussi Mme de Boisgelin, Melle de Mont blanc et quelques autres. mais tout celà sans gêne et sans fatigue —. japprouve toutes tes raisons pour ne pas venir quoi que celà me fasse de la peine mais dans le fait nous n'aurions que 15 jours à passer aux Pyrénées. nous devons être du 25 au 28 à Bordeaux nous avons promis a Pierlot d'aller a ses vendanges et nous tiendrons parole a moins de contre temps imprévus peut être aussi dans dix ou douze jours, si mes maux d'estomac ne sont pas calmés, irai-je prendre des bains a St Sauveur. ils sont efficaces pour ce genre de douleurs. reste donc à Paris mon bon Adrien. mais tache de t'amuser, je supporterai mieux ton absence si tu n'es pas dans l'ennui. allons il faut encore faire ce sacrifice à la raison. d'un autre côte je n'en serai que plus vite près de toi, et je te jure que je [1] ne m'amuserai pas en route quand il s'agira de t'aller embrasser. t'embrasser ! oh que cela me paraîtra bon ! — prends

[1] La fin de cette lettre a été collée sur un tableau sous verre qui se trouve au Musée de la Prévôtière à Boisguillaume (fondation Samson-Boieldieu). Sur ce tableau se trouvent aussi collés : des cheveux, un dessin et 2 autographes de musique de Boieldieu ; un autographe de musique de son fils avec cette mention de Boieldieu : 1er air composé et écrit par Adrien. 20 fr. de récompense ce 16 mars. On lit en dessous (de la main de l'enfant sans doute) : t'ét un farceur.

1er air composé et ecrit par
Adrien.
20 fr. de recompense ce 16 mars *(écriture de Boieldieu)*
t'ét un farceur *(de la main d'Adrien sans doute)*



A rapprocher cet intéressant document qui m'a été communiqué par Mr Ecorcheville.

Washington. D. C. le 29 juillet 1908.

Mon cher Collègue,

Une curiosité musicale. Dans notre exemplaire de la partition d'orchestre des Voitures Versées du Boieldieu * (cadet) Adrien, que le père de l'auteur avait dédiée à Madame le Mourier (?) je trouve de sa main :

Chant composé par Adrien à l'âge de 4 ans et 6 mois



Je n'ai rien changé à ce chant et jusqu'à la note d'expression tout est d'Adrien.

Charmante, n'est-ce pas, cette affection d'un père illustre ? En tout cas, le chant du bébé Adrien est mieux que mon français, par exemple.

Croyez bien je vous prie, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.

O. G. Sonneck.

* Evidemment non.
La rectification d'ailleurs m'a été transmise par lettre de M. Ecorcheville du 22 octobre 1908.

prends les 20 fr. qui sont dans mon secretaire et fais toi donner par *cacam* ce qui te manquerait pour quoique ce fut. enfin si il n'y avait pas d'argent, vas de ma part chez Mr Michel et prie le de te donner sur ton reçu ce dont tu aurais besoin — tu lui montrerais *pour la régularité* le passage de cette lettre *que tu garderas a cet effet.* je veux que tu ne manques de rien, mon bon Adrien, je connais ta sagesse, ta délicatesse, tu auras toujours ce que tu me demanderas *quand j'aurai.*

je regrette que tu ne fasse pas connaissance avec les filles du bon Manescau. elles sont vraiment charmantes maintenant ; et la jeune qui a 15 ans pourrait bien dans trois ou quatre ans,... mais ne pensons pas au mariage. c'est avec le théâtre cest avec la gloire qu'il faut que tu te maries... aussi je voulais te faire voir la jeune Manescau pour en reparler plus tard après ton premier opera.

je me dépêche car le facteur va venir, et j'aurais encore bien des choses a te dire, mais ce sera pour une autre fois. aujourd'hui je me borne a t'embrasser aussi tendrement qu'on puisse le faire de si loin.

j'ai pu te quitter, j'ai pu mettre 220 lieues entre nous ! il m'a fallu du courage pour celà, mais une fois de retour nous ne nous quitterons plus nest-ce pas !

adieu, adieu, ma femme et moi nous t'embrassons comme nous t'aimons, cest assez dire comme cela

ton tendre pere Boieldieu.

nous embrassons hortense.
nous embrassons Cacam et Bertin.
il faut demander a léon si Cacam s'écrit par un C ou par un K.

" pour Adrien. [1] suite de ma lettre d'hier ce 28.

je ne cesse de penser à ce concours et peut être à tort, je suis colere contre cherubini. il devrait penser que, vu le peu de temps qu'ont les éleves, il ne faut pas que ce temps soit employé à chercher une réponse difficile à trouver. envoie moi ce sujet de fugue et ta réponse. donne moi si tu l'as la réponse qui a été approuvée. je desirerais bien aussi savoir qui a eu les prix et de quelle classe ils sont. Ernest a-t-il concouru ? comment a-t-il été ? Berton t'aime beaucoup tu devrais l'aller voir et lui dire tout franchement ce qui t'est arrivé — J'enrage et je maudits les contrepointistes en pensant qu'une fugue superbe d'effet, de marche des parties est un morceau manqué parce que la réponse sera manquée à une note près. car si la réponse par exemple ne se terminait pas dans le ton voulu, il y aurait alors vice pour toute la fugue. mais ne parlons plus de celà. je suis tout consolé si tu l'es — reponds moi a tout ce que je te demande en m'envoyant le sujet.

le mauvais temps continue, le tonnerre, les éclairs, la pluie par

[1] Cote 201, pièce 16.

torrens, le brouillard, voilà le temps que nous avons jour et nuit. il influe sur la santé cependant je vais assez bien et n'ai presque pas eu mal a l'estomac hier grace au régime : je le continue aujourd'hui.

* parle nous donc de notre appartement ? où en sont les ouvriers ?— Constant a-t-il envoyé des figues ? etaient-elles bonnes ? Sais-tu où en est ma récolte de blé, d'avoine &....

Cacam doit savoir tout celà. Si elle n'en sait rien, tu m'obligerais en ecrivant a Constant pour qu'il t'envoie une note détaillée, et dans une de tes lettres tu m'ecriras ce qui en est, car il ne faut pas m'envoyer la
* lettre de Constant. je veux savoir si j'ai de nouveaux paniers de mouches. comment va mon cheval, enfin tout ce qui naturellement doit m'intéresser.

On dit la cascade superbe. tous les gaves, les torrens font un bruit épouvantable, ce serait beau a voir mais on ne peut sortir, ce ne serait pas prudent. nous restons donc chez nous et quand nous n'avons pas des visiteurs je te jure que nous ne nous ennuyons jamais. ma bonne femme est toujours gaie, nous jouons a l'Impériale, nous lisons les journeaux et tous deux nous veillons à notre *pot au feu* la seule chose en cuisine que l'on fasse chez nous car Cazéra nous sert très bien pour le reste. Manescau nous envoie de bons fruits de bonnes petites volailles, ma femme trouve tout celà fort bon, car pour moi je ne prends maintenant que de la soupe et du laitage.

* envoie-t-on des prunes de Jarcy ? sont-elles bonnes ? il faut dire a Constant qu'il s'arrange de manière a ce que nous ne manquions pas de légumes au mois de septembre, ou sans celà je gronderai.

tache de te rappeler toutes les choses auxquelles tu dois me répondre, pour que cela te soit plus facile je marque d'une étoile * tout ce qui exige réponse.

Je te recommande bien de déchiffrer beaucoup au piano. rejoues tes etudes de Cramer, elles t'exerceront les doigts et te mettront de bonne harmonie dans la tête. etudie bien dans les partitions, l'instrumentation, les coda des morceaux. dans tout celà il y a du *métier* et ce metier ne s'apprend qu'en entendant, et surtout en lisant ce qu'on a entendu quand l'effet vous est resté dans la tête — j'approuve que tu te mettes à instrumenter ta cantate. fais le nettement pour que je puisse y voir clair. ne charge pas trop les accompagnemens. ménage les instrumens à vent si tu veux qu'ils produisent de l'effet.

Adieu cher ange je t'embrasse mille et mille fois.

le plus tendre des papas

BOIELDIEU.

envoie tout de suite a Adele son petit mot *c'est pressé.*

[1] ce 6 août a midi.

J'ai été interrompu hier dans ma lettre qui n'a pu partir ce matin et je

[1] Cote 201, pièce 15.

n'en suis pas faché, car je recois ta lettre du 2 avec ton sujet de fugue ; ma femme reçoit celle de sa mere et dans tout celà il y a a répondre.

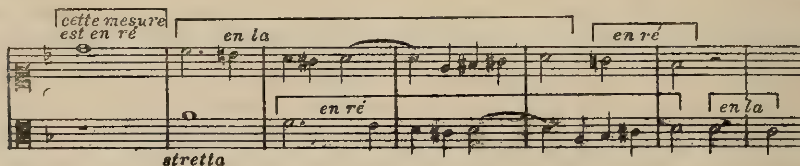
tu ne me satisfais qu'a moitié dans tes reponses aux choses que je te demande, il faut vraiment que tu y fasses attention. par exemple je te demande si le lendemain du concours, comme c'etait ton devoir, tu es allé chez halevy... pas de réponse à celà et je vois par l'incertitude où tu es encore sur la véritable réponse du sujet de fugue (ce que tu aurais su par lui) que tu ne l'as pas vu. tu devrais sentir que t'être retiré du concours n'est pas seulement une chose fâcheuse pour toi, mais elle est desagréable pour ton professeur que tu as privé d'un succès *pour lui.* succès qui importe à son amour propre... et qui est la récompense de ses soins. tu aurais du aussi aller voir Cherubini ; lui expliquer ton affaire avec franchise. enfin je suis etonné que dès le lendemain tu naise pas fait quelque démarche pour savoir quelle etait cette réponse exacte, quoique cependant avec un peu de réflexion tu as du voir que c'est celle que tu m'envoies mais non celle que tu as ajoutée au bas par renvoi.

Voici comment je raisonne

la fugue est en re mineur, mais dès la 2e mesure il module en la mineur. donc cette partie de la réponse jusqu'a l'avant dernière note doit etre en re mineur et  doit être repondu par la si ut ♯ re.

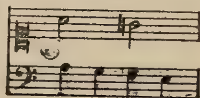
ensuite le sujet, dans les deux dernières notes, revient en ré, et *sol fa* a pour réponse re ut. il y avait je crois un autre moyen d'etre sur de la réponse. c'etait de chercher tout de suite *la stretta.* tu aurais vu qu'en mettant la réponse sans y rien changer à la 2e mesure du sujet il faut que cette réponse soit celle que les regles d'ailleurs indiquent.

exemple de la stretta laquelle à bien été calculée par le malin cherubini.



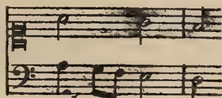
tu vois qu'en mettant comme tu sembles le croire possible, 

que cette mesure ne pourrait aller dans la stretta contre 

maintenant un mot sur ton 2^e^ contre sujet qui me semble positif. je ne te permettrais pas dans le genre libre 

contre

ces deux 2es de suite sont d'un mauvais effet n'importe dans quel genre de musique. j'aurais mis



pour la réponse à ce contre sujet dans la 1re partie n'est elle pas conforme au contre sujet. est il permis de ne pas répondre juste aux contre sujets ? je ne le crois pas.

---

tu me ferais bien plaisir si tu montrais ce petit article de ma lettre à halevy, ou en son absence a quelqu'un de fort pour que je sache si je raisonne juste. car j'aime a m'instruire et il ne faut jamais négliger l'occasion d'apprendre n'importe a quel age.

---

avais-je raison quand je te disais de t'exercer à trouver des réponses difficiles. je me méfiais de ce diable de cherubini et tu vois que j'avais raison.

je trouve même qu'halevy ne t'a pas fait assez travailler des *sujets difficiles*.

---

[1] St Sauveur. le 20 [2]

Cher bon Adrien — enfin je vais quitter ces maudites Pyrénées qui m'ont été si nuisibles cette année ! [3] [je croyais que les bains de St Sauveur avaient calmé mon agitation. mais au 3me bain je me suis aperçu qu'elle ne faisait qu'augmenter, et le médecin du lieu m'a conseille lui même de ne pas continuer, et je fais ce que je peux pour aller coucher demain à Lourdes avec des chevaux de paysan, car pour avoir des chevaux de poste il faut prevenir 8 jours (ou 3) d'avance. une fois à Lourdes nous tâcherons de nous en tirer et ferons notre possible pour coucher le 22 à Pau. vu mon état de faiblesse je serai peut être forcé d'y rester une couple de jours. mais nous ecrirons de là et nous vous dirons le jour de notre départ pour Bordeaux.] il me tarde bien d'y arriver, d'abord parce que je serai moins loin de toi, et ensuite parce que j'y trouverai de bonnes petites choses à manger qui réveilleront, je l'espère, cet appétit qui, pour le moment, est tout à fait éteint. Il n'y a que le chocolat qui me passe, aussi c'est presque ma nourriture. Le bouillon de poulet même me passe mal. Mais ce qui m'affaiblit, ce sont ces maudites transpirations. Je suis juste dans l'état où j'étais après ma sciatique. A propos de sciatique, tu sauras qu'un gros monsieur de Bordeaux a eu l'année dernière une sciatique bien conditionnée. Il est venu à St Sauveur où les bains l'ont guéri, *après quarante jours de souffrance*. Par reconnaissance, il y est revenu

[1] Cote 201, pièce 8.

[2] et non le 30,

[3] Pougin (p. 312) ne cite pas ce qui suit jusqu'à : " il me tarde bien d'y arriver... "

Il n'y a d'ailleurs nullement à blâmer M. Pougin d'avoir fait des coupures dans ces lettres. Mais comme je cite intégralement ces dernières lettres à Adrien, il m'a paru préférable de rétablir le texte en entier.

cette année, ne souffrant plus du tout ; il s'est baigné, et par reconnaissance les bains de Saint-Sauveur lui ont rendu sa sciatique.

tu sens quel bond j'ai fait quand le médecin d'ici m'a raconté cela, et à l'instant je lui ai déclaré que je renoncais à ses bains, à ses montagnes, et à tout ce qui est Pyrénées. [1]

[donne de mes nouvelles à Adele et donne moi des siennes mais adresse maintenant tes lettres chez Mme fourés, place dauphine n° 40, a Bordeaux.

je suis bien curieux de voir le tableau de Livie celui de Richard et l'interieur d'une cour de ferme avec de jolis fonds bien vaporeux et un joli ciel nuageux les figures ne sont pas fameuses mais cest un tableau agréable.]

je te quitte, cher bon petit ami, car je suis fatigué, et ma main tremblante comme tu vois, est bien incommode pour écrire. Je t'embrasse de cœur et d'âme. je suis bien patraque, mais la tête et le cœur vont toujours.

Mille baisers tendres.

Boieldieu. [2]

[3] [mille choses à Kakam et Bertin a hortenses.]

[4] s. d. 20 août.

Ce pauvre Boiel a eû bien de la peine a écrire mais cela lui a fait un peu de bien, il est mieux depuis une heure et nous venons d'arrêter nos chevaux pour partir demain 21. ainsi donc je reprends courage et j'espere que nous nous reverrons bientôt, sitôt arrivés a Pau je vous donnerai des nouvelles de notre cher malade, a revoir mes bons amis je vous embrasse tous trois de cœur et d'âme.

J. Boieldieu.

A sa fille. 15 septembre 1834. [5]

L'état de santé de Boieldieu, pendant son séjour dans le midi, avait été l'objet d'articles à sensation, qui provoquaient l'inquiétude de ses connaissances. L'écho en était venu jusqu'à lui. Le 15 septembre, lors de son passage en chaise de poste à Angoulême, il s'en plaignait amèrement.

“ Cette envie qu'ont toujours les journalistes de faire de l'effet, par un événement heureux ou malheureux, me déplaît souverainement, tant je suis persuadé que, de tous ces gens qui font les empressés, je n'en trouverais pas un pour me rendre le moindre service.

“ Espérons que je vais me porter assez bien pour qu'on me laisse tranquille ! ”

[1] Ce qui suit jusqu'à “ je te quitte... ” manque dans Pougin.

[2] *(Note d'Adrien)* Cette lettre est la dernière que mon bon et tendre père m'adressait avant de revenir à Jarcy pour y mourir, et la dernière que sa main a tracée.

[3] Supprimé.

[4] De Mme Boieldieu. — Cote 201, pièce 12.

Hélas ! il n'en était pas là !

" J'ai toujours, disait-il, une grande faiblesse. Il me faut deux hommes pour me monter à un premier étage. Ce n'est point à Paris que je me fais descendre, mais à Jarcy, ce qui m'évitera trois postes et l'ennui des visiteurs. Nous comptons être rendus le 21 ou le 22 septembre. "

Dans son humeur morose, triste effet de ses souffrances, il ne se plaignait pas seulement des visiteurs et des journalistes, mais aussi, de son médecin. Il s'en prenait à lui de l'aggravation de ses maux.

" Ce sont cependant ces infernales Eaux-Bonnes qui m'ont rendu si malade ! Je ne voulais pas y venir. L'état de mes affaires ne me permettait pas ce voyage si coûteux qui complète ma ruine. M. Chomel a été inflexible. Il m'a fait bien du mal sans le vouloir ! "

A sa fille. 26 septembre 1834. [1]

A peine rentré chez lui, Boieldieu écrivait à sa fille le 26 septembre :

" Après neuf jours de voyage qui, bien qu'à petites journées, m'ont horriblement fatigué, je suis arrivé à Jarcy, où j'ai éprouvé le bonheur d'être enfin rendu à destination. Chomel est accouru de suite, et malgré ma maigreur et ma grande faiblesse, qui sont la continuation du mauvais effet de ces maudites eaux, il a été content de mon état, et n'a rien trouvé qui puisse donner la moindre inquiétude." [2]

PAUL-LOUIS ROBERT.

Erratum. — Le brouillon de lettre fait à *Venise* (p. 916) a dû étre écrit entre entre le 16 mai et le 1er juin. Boieldieu en quittant *Florence* s'est arrêté à *Venise* avant d'arriver à *Milan*. A cause de son intérêt particulier je l'avait placé en tête des lettres écrites en Italie sans faire assez d'attention à l'itinéraire indique par Boieldieu lui-même.

P. L. ROBERT.

[1] L. Aigoin : *Boieldieu à la fin de sa vie*, p. 13 et 14.

[2] Cote 153 pièce 11.

Un correspondant (dont la signature est assez difficile à déchiffrer) réclame de Boieldieu comme pendant au manuscrit de *la Pucelle d'Orléans* de Voltaire une écriture de musique de celui qui occupe dans cette partie le premier rang parmi ses collègues — afin qu'il puisse montrer deux manuscrits l'un du premier de nos poètes et l'autre du premier de nos compositeurs en musique.

Il lui transmet les prescriptions de M. Chomel :

1° vous faire porter au soleil, sur un brancard, dans le jardin, pour y rester le plus longtemps possible.
2° rester à la campagne, autant que la saison le permettra.
3° pratiquer des frictions sèches, ou à l'aide d'une flanelle imprégnée de vapeur de benjoin.
4° suivre un régime alimentaire subordonné au gout et à l'appétit.
5° quoiqu'il y ait peu de sommeil il faut rejeter les opiacés ; ils auraient l'inconvénient de rappeler les transpirations ; mais vous pourriez prendre un peu d'eau de laitue, et quelques émulsions, sucrées.
6° prendre des lavemens selon le besoin qu vous en éprouverez.
7° se distraire sans trop parler
8° continuer l'usage de la bière et des boissons et alimens qui paraissent le mieux réussir.
9° faire usage de bouillon coupé avec un peu de lait d'anesse, s'il réussit.

LES ORIGINES DE L'ORGUE

ETUDE HISTORIQUE.[1]

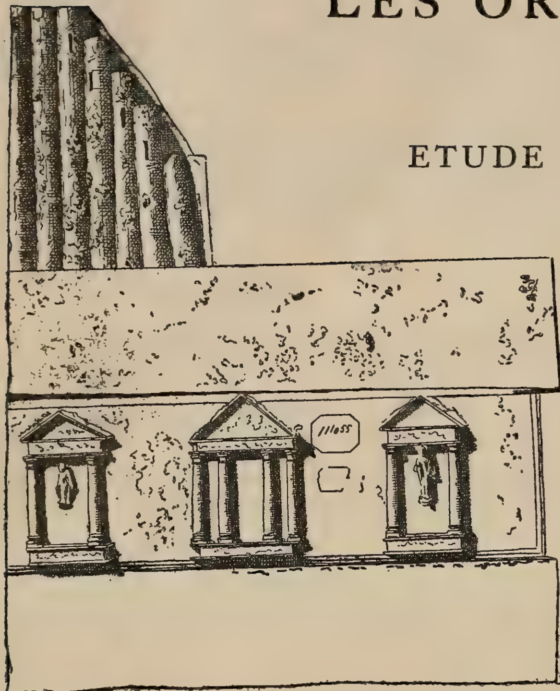


Fig. I. Orgue du Musée de Naples.

Il y a loin de la Syrinx du dieu Pan à l'instrument colossal que nous possédons aujourd'hui. Si l'orgue moderne n'est pas à proprement parler une invention, il est cependant le produit de vingt-deux siècles de découvertes de haute valeur et de perfectionnements sans nombre.

Une charmante légende[2] nous permet de supposer que c'est au fils d'Hermès et de la nymphe Dryope que nous sommes redevables de l'idée du premier orgue conçu par les Grecs.

Le Musée National de Naples contient des sculptures anciennes représentant Pan apprenant le jeu de la Syrinx à Appollon. La légende explique le nom donné à cet instrument :

Syrinx, Nymphe d'Arcadie, fille de Ladon, Dieu des Eaux, était aimée de Pan, mais ne partageait pas sa passion. Pour se soustraire à ses importunités, elle s'échappa et s'en fut implorer la protection de ses sœurs, lesquelles la transformèrent subitement en roseau. Pan, tout à son amour, se rendit possesseur du roseau et le coupant en sept (d'après d'autres, en

[1] Une étude plus complète demanderait un développement et des détails qui ne peuvent prendre place dans un bulletin. L'auteur veut simplement fixer les points principaux des origines de l'orgue.

[2] Audsley.

neuf) morceaux, il les attacha ensemble en longueurs graduées, pour former l'instrument de musique auquel il donna le nom de celle qu'il aimait.

Le premier orgue dont il est fait mention, et qui semble être l'ancêtre direct de l'orgue actuel, fut construit par Ctésibios, mécanicien et barbier grec, qui vivait à Alexandrie du temps de Ptolémée VII Evergète (170-118 avant notre ère). Aucun des ouvrages de cet inventeur[1] célébre ne nous est parvenu, mais nous savons exactement, par le traité laissé par Héron d'Alexandrie, son disciple,[2] comment fonctionnait cet instrument.

Quoique nous ayons la certitude que la musette et les soufflets étaient connus et en usage constant dans le Ve siècle avant J. C., l'orgue hydraulique ne fut inventé que trois siècles après.

C'est à partir de cette époque que l'orgue prend sa forme réelle ; c'est à Ctésibios que remonte l'histoire et le développement du plus grand et du plus compliqué des instruments. L'orgue hydraulique décrit par Héron est certainement le premier specimen qui en ait été construit.

Le nom *d'hydraule* a souvent égaré les historiens ; les uns en donnaient des explications inimaginables qui ne reposaient sur aucun fondement scientifique : l'eau servant, par exemple, étant chauffée jusqu'à ébullition, de manière à faire, par sa vapeur, résonner les tuyaux ;[3] alors que l'eau remplissait tout simplement les fonctions de poids posés sur les réservoirs d'air de nos orgues modernes et destinés, par leur pression, à refouler cet air dans les tuyaux pour les faire résonner.

Héron donne une description assez compréhensible pour un mécanicien et le texte grec[4] est accompagné de figures qui ne laissent aucun doute sur le fonctionnement des différents appareils de l'orgue primitif. Cependant, il ne faut pas aller trop loin dans l'interprétation de ce traité.

[1] En outre de l'orgue hydraulique, Ctésibios aurait inventé des quantités de machines avec l'application de l'eau, entre autres la pompe aspirante et refoulante et la clepsydre à rouages.

[2] Peut-être son fils, d'après Bouillet.

[3] Malmesbury, en parlant de l'orgue d'une Eglise d'Angleterre, est tellement précis dans ses affirmations au sujet de l'eau bouillante employée pour faire parler les tuyaux qu'il est impossible de ne pas s'imaginer l'orgue hydraulique de cette époque comme un véritable instrument à vapeur. D'autres pensent qu'au moyen de la vapeur on pouvait obtenir des sons beaucoup plus beaux que par l'air sec, en se basant sur ce fait qu'on n'arrivera jamais à faire parler, sur un sommier, avec un soufflet ordinaire, une Clarinette, un Basson ou une Flûte comme on les fait parler à la bouche. Cette remarque est judicieuse, sans doute, mais il y a loin, de l'air des poumons, à l'usage de la vapeur en pression suffisante, pour faire parler des tuyaux. Enfin avec la vapeur, que devient l'hypothèse des tuyaux en roseau !

[4] Edition nouvelle, Teubner 1899.

Certains voient des touches, alors que celles-ci ne furent guère en usage avant le IX[e] siècle de notre ère ; d'autres pensent que Ctésibios est l'inventeur du registre pour diviser les séries de tuyaux, alors que le mécanisme, trés ingénieux du reste, décrit par Héron, ne servait qu'à séparer les huit notes dont l'instrument était composé, en permettant à l'exécutant de les faire entendre l'une après l'autre, ou par accord, avec une force progressive, suivant qu'on enfonçait plus ou moins ce que l'auteur appelle le *poma* qui servait de touche. Il est à remarquer que cette unique combinaison devait compromettre singulièrement l'accord des tuyaux.

Ces tuyaux étaient en bronze ; d'autres disent en roseau, mais ce dire ne repose sur aucun fondement sérieux. Au contraire, on a tout lieu de croire que le bronze seul fut employé dans la construction des tuyaux des premiers instruments. L'orgue trouvé à Pompéi le 2 Décembre 1876, et qui est conservé au Musée de Naples (Fig. I) a non seulement en bronze ses neuf tuyaux, mais encore toutes les parties décoratives qui l'entourent. Le plus long de ces tuyaux mesure 0,24 de longueur et correspond, comme notation, au F♯ ou au G (1[ere] Octave) du Piccolo actuel.

De l'œuvre de Ctésibios, de l'orgue lui-même, nulle trace, mais il est certain que son exemple fut bientôt suivi ou que lui-même en construisit de plus perfectionnés, que celui décrit par Héron, puisque Marcus Vitruvius Pollio [1], qui vivait dans le premier siècle avant J. C., donne sur l'orgue hydraulique, dans son ouvrage de l'Architecture (Chap. XIII du 10[e] L.), une description beaucoup plus détaillée que celle du premier historien.

Il dit : “ Sur un châssis en bois auquel est appliqué au centre une boîte à eau en bois durci, et (hormis un couvercle mobile) ouverte à son extrémité, se trouvent de chaque côté des pompes à air en forme de tonneaux, munies chacune d'un cylindre plongeur en bois, dans lequel est pratiquée une petite soupape de trois pouces de diamètre environ, pour laisser pénétrer l'air quand le cylindre descend. Ce cylindre est tenu en position par un disque de métal en forme de cymbale et rendu sensible par un contrepoids attaché par une chaîne figurant très souvent un dauphin.

Dans la boîte où se trouve l'eau, il y a une espèce d'entonnoir renversé, surélevé par deux petits supports, de trois pouces de hauteur à peu

[1] **Vitruve : né à Formies, vers l'an 88 avant J.-C.**



Fig. II.



Fig. III.



Fig. VI. Fig. VII.

Cheng de la Collection du Musée du Conservatoire de Paris.



Fig. IV.

près, qui le tiennent à niveau et à distance voulu du fond de la boîte à eau jusqu'au bord de la chambre à air. Au-dessus se trouvent, en travers, des cannelures au nombre de quatre, si l'instrument est tétrachordal, de six s'il est hexachordal et de huit s'il est octochordal.

Au-dessus de ces cannelures, ou conduits, sont deux tables superposées, dans lesquelles sont percés des trous verticaux, communiquant avec les tuyaux, qui se trouvent au-dessus. Entre ces deux tables sont insérées de petites coulisses en fer se terminant par un manche [1] ; les trous de ces coulisses correspondent à ceux des tables et, bien huilées, elles ferment les issues. En baissant le manche, la coulisse est poussée dans sa rainure jusqu'aux trous correspondant exactement avec les ouvertures de la table; l'air comprimé de la caisse à air s'échappe à travers les ouvertures et fait parler les tuyaux."

Quoique cette description semble claire [2], elle a donné lieu, cependant, en l'absence de toute figure propre à faciliter la démonstration, à beaucoup de conjectures, voire même à des critiques sévères par des hommes comme Suétone, Claudien et Tertulien. Il est vrai de dire que ceux-ci, plus connus comme orateurs, poètes et grammairiens, et n'entendant rien aux combinaisons d'un orgue, étaient peu autorisés à malmener l'architecte de Jules César.

Si donc Vitruve était désavoué par ces contemporains, combien, à plus forte raison, les organographes modernes devaient-ils craindre que sa description fût plus ingénieuse que réelle. Un document de haute importance, qui existe au Musée Lavigerie de Carthage, ainsi qu'une étude très complète publiée par un organiste, écrivain de valeur [3] ont permis d'établir d'une manière irréfutable de quelle façon était construit et manœvrait le premier orgue.

[1] Ce terme indiquerait un objet qui n'avait rien de commun avec une touche, mais pouvait fort bien être — dans certains instruments tout au moins — un manche comme on en voit dans quelques carillons anciens. D'autre part, le clavier chromatique, ayant à peu près la disposition actuelle, ne fut en usage qu'à partir du XIII[e] siècle ; avant cette époque, on jouait du poing.

[2] Il s'agit d'une traduction libre, débarrassée de détails d'un intérêt secondaire pour ceux qui ne se livrent pas spécialement à l'étude de la facture. Pour plus de clarté, on pourrait expliquer que : la boîte à eau était le *réservoir d'air* dans lequel la pression était envoyée par le ou les cylindres placés à côté — pression maintenue par le poids de l'eau. L'entonnoir renversé servait à recevoir le tuyau venant de la pompe ; l'air chassé par ce tuyau pénétrait dans l'entonnoir (surélevé du fond par les trois supports) et refoulait l'eau pour la mettre à l'état de pression. Un autre tuyau partant de cet entonnoir allait alimenter la case à air (*le sommier* d'aujourd'hui) ; les cannelures étaient des *gravures*, au-dessus desquelles se trouvait : la *table*, le *registre* (coulisse) pour chaque note et la *chape* qui supportait le ou les tuyaux.

[3] Clément Loret.

Le modèle que représent les figures II, III et IV et dont les photographies ont été prises à Carthage par le Directeur du musée, le R. P. Delattre, est un terre cuite et porte sur la face (Fig. II) le nom de l'artiste qui l'a exécuté — Possessoris.

Cette reproduction montre clairement le tonneau hydraulique, ou boîte à eau, flanqué de deux pompes à air, en forme de cylindres, avec leurs supports, surmonté de la chambre à air, sur laquelle sont posés, de front, dix-neuf tuyaux. Sur la face postérieure (Fig. III) se voit l'organiste. Malheureusement, il ne reste plus que les jambes et la partie inférieure de son vêtement. L'exécutant est représenté debout devant ce que nous appellerons le clavier manuel de son orgue. Ce Clavier parait être posé au-dessus des coulisses dont les bouts sont visibles sous les tuyaux, au sommet de la chambre air.

En face de ce seul spécimen, très intéressant, de l'orgue primitif, il est permis de se demander si l'artiste n'a pas donné libre cours à sa fantaisie en indiquant dans son modèle dix-neuf tuyaux, et même trois rangées de dix-neuf, ainsi que certains musicographes veulent expliquer, par des tuyaux, quelques coups d'outils ou des épaisseurs plus ou moins grandes sur la face postérieure (Fig. III & IV) ou bien s'il existait, au Ier ou IIe siècle de notre ère—époque assignée par les experts à la terre cuite de Carthage—des instruments à plusieurs rangées.

Ce point est très important, car alors le modèle de Possessoris indiquerait que l'orgue hydraulique, décrit par Vitruve, possédait des registres. Dans ce cas, comment concilier ses dires, et ceux d'autres historiens modernes, avec des documents du Xe siècle, où il est parlé de *rangées* et nullement de *coulisses* ou *registres*.

On fit usage des orgues hydrauliques jusqu'à une époque relativement avancée ; la chronique de William Malmesbury fait mention d'un instrument de ce genre construit par Sylvestre II, [1] placé dans l'Église de Reims et auquel ce Pape avait apporté des améliorations considérables.

L'orgue était en grande faveur dans les festins et les fêtes populaires. Néron s'intéressait à cet instrument aussi bien au point de vue musical que mécanique. Il en jouait au cirque. Le British Museum possède une monnaie de cet Empereur, nous montrant l'orgue avec une branche de laurier d'un côté et de l'autre un homme, probablement le héros du

[1] Gerbert, Pape, né vers 935 ou 940 en Aquitaine, mort à Mayence en 1003. Passait pour l'homme le plus savant de son siècle.

spectacle. Il est à présumer que ces médailles étaient remises au vainqueur, et que l'orgue y figurait à cause de son usage dans de telles solennités. Deux médailles de Néron, dans le même genre, existent également à la Bibliothèque Nationale.

Cependant, si l'orgue hydraulique continuait à être fabriqué par les Grecs et les Romains et pénétrait en France, en Allemagne et en Angleterre jusqu'au dixième siècle, [1] l'orgue à soufflets avait été inventé depuis longtemps.

La première représentation d'un orgue pneumatique est celle trouvée sur l'obélisque érigée à Constantinople par Théodore-le-Grand (346-395 de notre ère). Une autre représentation de l'orgue pneumatique est a remarquer dans une très intéressante sculpture, de l'époque Gallo-Romaine, conservée au Musée d'Arles. [2]

* * *

Des historiens ont marqué le VIIIe siècle comme date d'introduction de l'orgue dans les Eglises ; cet instrument semblait, jusqu'à cette époque, exclusivement réservé à l'usage des cérémonies profanes. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de l'an 1000 que les indications sur son existence, son affectation au culte et sa description deviennent plus claires et plus précises. Cependant, d'après l'Evêque Julien, un orgue était employé dans une Eglise d'Espagne au milieu du Ve siècle. Platine dit que le premier fut introduit dans l'Eglise par le Pape Vitalien (657-672).

Pépin le Bref, roi des Francs, envoyait à l'Empereur Byzantin Constantin Copronyme (741-745) une demande pressante de lui fournir un orgue pour le service de l'Eglise ; ce qui indique que l'art de la facture d'orgues et l'instrument même étaient inconnus en France à ce moment. L'Empereur Byzantin, en réponse, lui envoya, vers 757, par ambassade spéciale, à la tête de laquelle se trouvait un Evêque Romain,

[1] Hamel dit jusqu'au XIIe siècle.

[2] Elle représente une chambre à air, supportée par un réservoir à vent, surmontée de 11 tuyaux, à moins que les deux formes qui se trouvent aux extrémités, et entre lesquelles est placée la rangée de tuyaux, ne servent de soutien. Deux figures sont représentées actionnant la soufflerie. A ce propos, Matthews parle des objets que tiennent entre leurs mains les deux figures comme de tubes dans lesquels on soufflait avec la bouche pour fournir le vent nécessaire aux tuyaux. Les proportions condamnent cette idée. L'artiste auquel on doit cette sculpture a très probablement voulu donner de la symétrie en indiquant deux souffleurs alors qu'un seul suffisait amplement, dans la réalité, pour un orgue de la grandeur de celui figuré.

nommé Stéphanus, un orgue avec des tuyaux en plomb. Cet orgue fut placé en grande cérémonie dans l'Eglise Saint-Corneille à Compiègne. On croit généralement que cet instrument était du genre hydraulique en usage à cette époque.

En 812, Charlemagne avait fait construire un orgue pour son Eglise à Aix-la-Chapelle, d'après le modèle offert à son Père. Cet orgue qui était, parait-il, pneumatique, produisait des sons si doux qu'ils avaient provoqué la mort d'une femme !

On cite encore l'orgue construit par un Arabe [1] et qui fut envoyé à Charlemagne par le Calife Haroum al Raschid. Enfin, vers 820, un prêtre vénitien construisit un orgue pour Louis le Débonnaire et, un peu plus tard, Théophile, Empereur (829-842), grand amateur, commandait à des artistes byzantins deux orgues dont les tuyaux étaient richement dorés et les buffets rehaussés d'or et garnis de pierres précieuses.

Certains auteurs disent bien que la construction des orgues de Compiègne et d'Aix-la-Chapelle donna une impulsion suffisante pour faire école en France. Cependant, il faut aller jusqu'au XIIe siècle pour trouver un instrument construit dans ce pays et dont on ait une connaissance bien assurée. Il s'agit de celui qui se trouvait dans l'Eglise abbatiale de Fécamp, et dont Baudri, Archevêque de Dol, témoignait la satisfaction qu'il avait eue de l'entendre. Une courte description qu'il en donne fait voir que c'était un orgue à soufflets, comme les nôtres. Les tuyaux étaient, du moins en partie, en cuivre. Baudri, dans sa lettre adressée aux Religieux de l'Abbaye, prend la défense de l'orgue contre certaines gens qui, n'étant pas en état de s'en procurer de semblables, trouvaient à redire qu'on en eût interdit l'usage dans les Eglises. [2]

Le XIIIe siècle a laissé quelques documents assez précis, ayant un intérêt pour l'histoire de l'orgue : la construction d'un instrument à la Cathédrale de Meaux (1221); l'existence à Cologne (1250) d'un facteur, Johann, surnommé "*Factor Organum*" à cause de la réputation de ses travaux ; l'établissement, par Albertus Magnus, Elève du Dominicain Ulrich Engelbrecht, du premier orgue de la Cathédrale de Strasbourg.

Trois faits importants sont encore à signaler à la même époque : on commença à faire des tuyaux en étain, plomb ou alliage de ces

[1] Giafar.

[2] Dom Bedos.

métaux ; on transforma en gamme chromatique la série de touches formant le clavier ; une campagne terrible s'éleva contre l'usage des orgues dans les cérémonies du culte et fut cause que depuis l'Église grecque ne les a plus tolérés.

*
* *

A partir de cette époque, et successivement, l'art de l'orgue fut plus connu. Le nombre des facteurs (moines ou artisans) augmenta au fur et à mesure que le nombre de leurs protecteurs ou des défenseurs de l'orgue se fit plus grand. Tous les pays rivalisèrent pour apporter au roi des instruments soit une amélioration, au point de vue mécanique, soit une plus grande puissance et de nouvelles combinaisons au point de vue musical.

La partie décorative n'était pas oubliée. Des artistes en renom taillaient en plein bois de fines sculptures ; d'autres décoraient les tuyaux de la façade et peignaient des frises. Aux XVe et XVIe siècles, certaines orgues possédaient des volets représentant des sujets religieux ; ceux qui sont parvenus jusqu'à nous sont d'une grande beauté ! C'est également au XVIe siècle que nous sommes redevables des buffets magnifiques qu'on voit encore à Saint-Etienne-du-Mont à Paris, à Gonesse, à Saint-Germain d'Argentan, à Notre-Dame d'Alençon, aux Andelys, à la Cathédrale du Mans, à Saint-Bertrand de Comminges, à Hombleux, à la Cathédrale de Saint-Brieuc, pour ne citer que les plus connus.

En face de tant d'art, il faut excuser les conceptions d'un goût douteux qui, par la suite, deshonorèrent l'orgue et son enveloppe : le braiement de l'âne, le mugissement d'animaux féroces ; l'imitation, plus ou moins parfaite, de tous les bruits de la terre — à commencer par le tonnerre ; l'adjonction, au-dessus et sur la face des buffets, d'anges articulés jouant de la Trompette, de masques grimaçants appelés *popotiers*, etc.

Longue serait la description de toutes les découvertes des organiers, de l'orgue de Ctésibios à celui de Winchester, lequel, d'après certains chroniqueurs, avait vingt-six soufflets, desservis par soixante-dix hommes, pour alimenter quatre cents tuyaux ! Plus longue encore serait celle des perfectionnements apportés du XIIIe au XVIIIe siècle ; pour le seul XIXe siècle, il faudrait plusieurs volumes.

Certes, les progrès qui marquèrent l'apogée de la facture au

XVIII[e] siècle et au commencement du XIX[e] — progrès réalisés par des artistes renommés [1] — furent plus définitifs, parce qu'ils manquèrent une révolution complète par le choix des jeux, la multiplicité des timbres, le nombre et l'étendue des claviers, des transmissions plus parfaites et aussi une conception plus grande de cet art; mais c'est à Aristide Cavaillé-Coll, qui résolut tant de difficiles problèmes, que le Monde est redevable des plus utiles découvertes. [2]

Cavaillé-Coll est aussi incontestablement l'auteur de l'orgue moderne que Ctésibios fut le créateur de l'hydraule.

* * *

Cette étude, déjà si brève, sur les origines de l'orgue, serait certainement incomplète s'il n'était fait mention d'un autre ancêtre, le *Cheng*, resté à l'état primitif.

L'histoire du Cheng tient en peu de lignes et nous avons sur cet instrument des notions d'autant plus exactes qu'il n'a pas changé, qu'il est encore en usage dans le Céleste Empire et que beaucoup de musées en possèdent un ou deux exemplaires.

Les Chinois prétendent que le Cheng était un instrument employé dans les cérémonies en l'honneur de Confucius. Il est donc antérieur à l'orgue hydraulique.

Cet instrument (Fig : VI & VII) est composé d'une petite boite à vent, ayant communément l'apparence d'un œuf coupé longitudinalement, ou bien la forme d'une gourde, ordinairement vernissée à l'extérieur en laque blanche ou de couleur foncée et décorée. Sur le côté dépasse un petit bout de tuyau en embouchure, contre laquelle les lèvres sont appuyées et remplissent l'instrument avec de l'air comprimé. Sur le couvercle plat de la boîte à air est placé un nombre de tubes en bambou, soit libres, soit à languettes vibrantes en métal. Ces tubes sont de longueurs différentes, et leur quantité varie de dix-sept à vingt-quatre. Dans le Cheng de dix-sept tubes, il n'y a usuellement que treize tubes qui parlent, les quatre autres servent de soutien. Chaque tuyau parlant a un

[1] Une autre étude donnera l'état actuel de l'orgue et expliquera son fonctionnement.

[2] En Allemagne : Silbermann, Gasparini, Schnitzer, Wagner, Herbst, Engler, Gabler, Frederici. — En Angleterre : Jordan, Snetzler. — En France : Cliquot, Dallery, Callinet, Daublaine, Dom Bedos, Ducroquet, Lefèvre, Somer. — En Hollande : Duyschot, Batz, Moreau, Muller, Hess. — En Italie : Serassi. — En Suisse : Mooser.

petit trou tout-à-fait à la base, et ne produit de son que quand cette petite ouverture est fermée par le doigt. L'accord du Cheng diffère selon sa construction. Les trous des tubes sont quelquefois garnis de fines ciselures en argent.

A part le Cheng, les Chinois n'ont fait aucun progrès dans la construction d'instruments se rapprochant de l'orgue. Pourtant, la Cathédrale de Pékin et d'autres missions reçurent des orgues françaises il y a plus d'un demi-siècle ; mais cet exemple n'a pas servi, comme pour nous celui de Ctésibios, à donner une impulsion suffisante.

Tandis qu'en France, en Allemagne, en Angleterre, en Italie, on transformait la Syrinx et l'Hydraule au point d'en faire l'instrument colossal dont la voix fait trembler les voûtes de nos Basiliques, plaintif et doux, dans la pagode entourée de fleurs, le Cheng continue sa mélopée...

Et l'ancêtre de bambou,, charmant bibelot laqué, si frêle qu'à peine on peut le toucher, rappelle les siècles passés d'une vie que les arts modernes n'ont point entamée.

Charles Mutin.

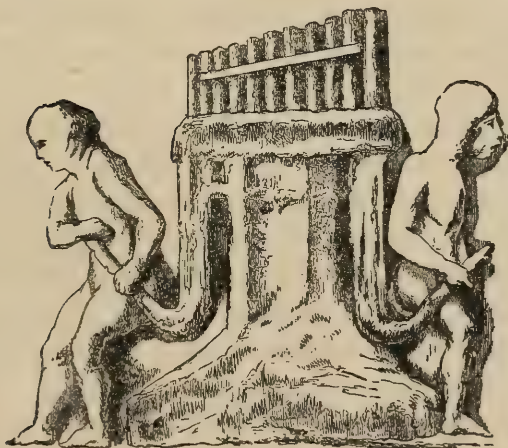


Fig. V. Orgue du Musée d'Arles

LES MUSIC-HALLS

ENQUÊTE-ÉTUDE

— La féerie polychrome du Paris-Nocturne s'allume
Et, vers l'aphrodisie poudroyante des théâtres,
Les troupeaux de la foule se hâtent
Sur les trottoirs blafards,

ainsi que s'exprime Théo Varlet [1] dans sa langue essentielle et imagée. A côté des réclames d'aspect commercial, les noms des établissements qui offrent des plaisirs divers se pressent " épelés en lettres de lumière ". Deux rubans multicolores forment alors une ceinture chatoyante à la capitale : les grands Boulevards et les Boulevards de Montmartre. Théâtres, Music-Halls, Cabarets Artistiques, Concerts, ouvrent leurs portes comme des *vomitoria* où se poussent les houles des foules, — tandis qu'aux sillages de leurs parfums violents les femmes cherchent à draguer leurs proies dans le vivier abondant. De cette vie spéciale et toute extérieure le poète qu'il nous plût de citer ici a fixé quelques traits dans une de ces " Notations " condensées où il excelle. Toutefois la hantise de la Vanité finale et, surtout, le désir d'une existence plus dégagée de liens ne lui permirent pas de se fixer au centre de l'agitation perpétuelle de la " Babylone Moderne. " Aussi son " Soir Parisien " reste-t-il un tableau isolé, eau-forte vigoureuse, dans son œuvre harmonieuse et diverse.

Des esprits très délicats et d'une culture raffinée ont trouvé des éléments précieux d'excitation cérébrale dans les distractions nocturnes de Paris et singulièrement dans les Music-Halls ou établissements analogues.

[1] Ces pages constituant un enquête en même temps qu'une Etude, j'ai rangé mes notes et réflexions personnelles entre les noms de ceux qu'il me fut donné d'interviewer ou à qui j'ai recouru de quelque façon — et qui se trouvent ainsi mis en " vedette ". Cette étude paraîtra ultérieurement avec des développements importants, en un volume dont Mme Colette Willy a bien voulu accepter d'écrire la préface. Ch. Cl.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que cet écrivain exquis qui s'appelait JEAN DE TINAN rédigea au " Mercure de France ". pendant l'hiver de 1897, une chronique intitulée " cirques, cabarets, concerts " ; les " concerts " c'était les " cafés-concerts ". Cette chronique était parfaitement à sa place entre celle des théâtres et celle de la musique. Tinan, espiègle comme un clown, se permettait des " rosseries " comme celle d'annoncer, sous cette rubrique des " Cirques ", un cours de M. Sarcey pour les jeunes filles. Il y donnait des notations très fines, directes ou transformées, et il savait retenir sans pédantisme l'impression d'art qui se dégage dans les cirques et les music-halls. Et ce que Tinan faisait en 1897 — année des danses serpentines et de la Loïe Fuller — nous pourrions encore, en dépit des censeurs, le faire de nos jours.

Je sais — je dirai presque : je sens — que beaucoup m'attendent à ce mot " art "... comme au coin d'un bois, avec l'intention de m'assommer à coup de lourdes considérations, d' " a-priorismes " plus ou moins philosophiques et d'anathèmes qui sentent leur Bérenger d'une lieue. La question de l'art au " caf'-conc' " est complexe et nous envisagerons en son temps chacun de ses aspects ; mais le seul a-priori qu'il me plaise de formuler ici est celui de l'adaptation aux contingences. La Beauté est multiple comme la Vie et l'on ne va pas voir une revue au music-hall dans le but d'éprouver le même genre d'émotion esthétique qu'en allant écouter, sentir et penser la IX[e] symphonie de Beethoven. Et cependant il ne faut pas craindre d'affirmer cette chose, d'ailleurs très simple : à savoir que la Beauté est toujours la Beauté, de quelque façon qu'elle se manifeste. Jean de Tinan avait raison quand il parlait de " l'erreur commune et grossière d'apporter où ils n'ont que faire des procédés de critique littéraire classique. "

— C'est qu'en effet, il n'est pas possible de mener une enquête ou faire une étude sur les music-halls sans accorder une grande place à cette question du " rôle " de ces établissements. La réponse est pourtant bien simple : ils ont la tâche de nous donner tous les genres de distractions que nous ne pouvons trouver ailleurs. Exhibitions multiples, féeries et chansons, danses et monologues, petits actes de composition spéciale et non classée, comme je vous préfère à la dernière pièce à thèse — quoique j'aime la philosophie — et comme je donne pour vous les trois quarts de nos pièces en vers — quoique j'aie des raisons de dire que j'aime la poésie. —

Outre son spectacle très divers et bien *sui generis* — qui se déroule tandis que le promenoir emporte en son cours lent et chatoyant les beautés

professionnelles — le music-hall est un musée d'actualités sensationnelles. A un moment on pouvait voir se succéder sur une même scène Otéro, Liane de Pougy et Emilienne d'Alençon. Cette dernière n'avait pas encore perdu son collier : elle n'avait perdu qu'une chose qu'elle ne cherchait pas à retrouver... Liane était l'amie de son cher Jean Lorrain dont le rôle devait sans doute se borner à un rôle de secrétaire... Quant à Otéro, la croupe haute, le regard incendiaire et langoureux, elle moulait ses formes fameuses en des châles, *montos*, éclatants. La même année nous faillîmes voir sur la scène des Folies-Bergère miss Clara Ward, l'ex-princesse de Chimay, qui devait y exhiber des lapins après le duel Clémenceau-Chimay ; mais la police ne toléra pas la chose et fit même craindre des complications diplomatiques ! Et combien d'autres jusqu'à cette " season " ! — Les scandales du jour produisent ainsi au music-hall leurs héros qui deviennent pendant un temps des " artistes " quelquefois douteux mais toujours à gros cachet, ce dernier étant calculé d'après " le degré d'attraction magnétique des dits héros sur le public " ainsi que s'exprime M. Rouzier-Dorcières, l'actif Secrétaire-Général de l'Olympia, duelliste notoire et conférencier-duelliste.

— La transition nous est aisée pour parler du grand établissement[1] du Boulevard des Capucines, dirigé magistralement par MM. de Cottens et Marinelli. Ce dernier est un ancien " homme-serpent ". Comme tel il a fait peau neuve ; il avait auparavant fait fortune... Pour être l'un des music-halls parisiens les plus fameux et les plus fréquentés par les étrangers — avec les Folies-Bergère et le Moulin-Rouge — l'Olympia n'est peut-être pas l'un des plus anciens. Il y a quelque dix-huit ans l'emplacement actuel fut acheté par M. Oller en vue de l'installation de " Montagnes-russes " qui avait alors grand succès en Allemagne et qui en eurent autant chez nous. Le music-hall édifié ensuite passa par des directions diverses : celle des frères Isola (qui sont bien les directeurs les plus parisiens qu'il soit), celle de M. Ruez — qui ne fut pas heureuse — pour revenir aux mains des Isola — qui ont l'habitude de cumuler — jusqu'à l'actuelle direction. Et certes, on peut se rendre compte de ce qu'est l'administration d'un music-hall en considérant, même superficiellement, celle d'un établissement comme celui-là. Un loyer fabuleux, 8000 francs de publicité par mois, des attractions qui n'ont qu'à rouler sur des ponts d'or pour venir

[1] Chaque établissement dont l'administration nous aura suffisamment renseignés aura sa place dans cette Enquête.

de l'Amérique ou d'ailleurs jusqu'aux fonds baptismaux de l'Olympia, d'où, consacrées parisiennes, elles repartent à travers le monde parées d'un éclat nouveau, — voilà quelques uns des aspects de cette " affaire " énorme qu'est l'administration d'un grand music-hall. [1]

Mais j'entends mes moralistes qui reviennent à la charge après m'avoir impatiemment écouté. Je leur ai dit, en somme, que le music-hall était le music-hall : cette affirmation dénuée d'artifice ne semble pas dangereuse pour les méninges qui en ont accouché, — mais l'affirmation de la réalité est la base de tout raisonnement. Je leur ai montré ensuite qu'il était possible à des êtres très intelligents de s'y plaire. Je leur ai indiqué les points où se révélait une esthétique spéciale mais incontestable (n'y en a-t-il point dans un cirque ?). Après des détails un peu secs peut-être, j'ai insisté, pour les besoins de l'anecdote, sur le côté exhibitionniste de la question. Je pourrais terminer cette première partie de mon étude par cette réflexion de Nietzsche, que " tout est pur pour les purs et cochon pour les cochons " ; je complèterai cette réflexion par deux autres : à savoir que le cochon qui sommeille au cœur de tout homme a droit à ses satisfactions et que, d'ailleurs, tout devient motif d'intellectualité pour les êtres intelligents. Il ne faut donc pas craindre de parler de ce que j'appellerais la " Bêtise Nécessaire. " —

On m'objectera qu'il n'est pas nécessaire que cette bêtise nécessaire soit envahissante. Assurément; mais elle ne l'est pas dans les tout premiers des établissements. J'accorde qu'elle l'est dans les music-halls secondaires de la capitale et dans tous ceux de province. C'est beaucoup : je le sais. La première conclusion à tirer de cette constatation est d'ailleurs au désavantage du public. Mais une réforme s'impose sur ce point, car il n'y a pas à désespérer du dit public. C'est du moins ce que m'affirma M. Fursy qui a pris, dès cette saison, la direction de la Scala marchant jusqu'alors sur une même combinaison avec l'Eldorado. Le fin chansonnier qui, pour ouvrir la Scala, n'en a pas pour cela fermé sa Boite annonça véhémentement son intention de " rénover " le café-concert. Il me reçut dans son cabinet exigu, le chapeau sur l'oreille, sa fine moustache en bataille et lestement troussée comme ses chansons.

" *Je suis revenu à mes premières amours*, *déclara-t-il. La Scala est un*

[1] Détail piquant : l'administration de ce music-hall se montre sévère pour la toilette des péripatéticiennes qui honorent son promenoir ; un véritable contrôle y préside. Et cela vous a un air de réglementation consacrant la chose, lequel air ne doit pas déplaire à un Pierre Louys, par exemple.

ancien établissement et c'est le premier café-concert où j'allai dès mon enfance. Est-ce à cause de ce rappel à mon innocence première?.... Je ne sais! Quoiqu'il en soit il y aura ici des choses rosses, sentimentales, lestes, toute la lyre enfin! Mais se sera toujours spirituel et jamais obscène. Les Polin, Mayol et autres viendront ici, ils resteront certes dans leurs genres *mais modifieront leurs* répertoires. *Et ne croyez pas que le public se rebiffe, au contraire!.... Mes premières salles en sont une preuve" ajouta-t-il avec le sourire du directeur heureux.*

On félicita de ses projets celui le nouveau directeur de la Scala et M. Adolphe Brisson s'écria : " En s'ca-là, j'marche ! "

Je fus donc voir le feuilletonniste du Temps à l'hôtel cossu des *Annales*. Je m'apprêtais un peu à entendre de la morale car j'avais dans la mémoire deux récents feuilletons où l'actif successeur de Sarcey déplorait la sottise des chansons de café-concert. Mais M. Brisson me développa un troisième feuilleton qui, pour être oral et imprévu, n'en fut pas moins charmant :

" *J'aime la licence! Celle de Rabelais et de Molière comme celle du XVIIIe siècle. Je demande au café-concert d'être moins bête et moins sale: c'est tout. J'ai d'ailleurs connu des hommes d'esprit qui se plaisaient au " beuglant" et j'ai souvent accompagné Henri Meilhac en ses périples de noctambulisme. De plus, je ne fais pas difficulté de reconnaître qu'un ballet harmonieux, des groupes de jolies filles à demi-nues (quand elles sont jolies), etc... c'est, en somme, de la Beauté, de l'Art. Ce que je désire c'est que chansons et exhibitions ne soient ni idiotes ni obscènes... et que les filles soient toutes jolies. Je ne considère même point comme trop paradoxale votre théorie de la " Bêtise Nécessaire " telle que vous l'exposez." — Quant aux deux feuilletons auxquels vous faites allusion, je vous dirai que j'ai reçu une lettre exquise de Polin me donnant tout à fait raison...* "

Je remerciai l'aimable écrivain et me rendis, perplexe, chez Willy qui signe quelquefois du pseudonyme " Gauthier-Villars " des articles " sérieux " (encore que beaucoup ne veuillent le connaître que par ses calembours) — et qui a d'ailleurs une foule de pseudonymes qui tous sont devenues des noms. " Il ne manquerait plus, me disais-je, qu'après un Adolphe Brisson folâtre je rencontre un Willy grave. " Il le fut !

" *Le music-hall m'embête presque autant que le théâtre — me déclare l'homme des " premières ". — J'en ai tant vu de ces répresentations!... Et puis le music-hall doit m'avoir en somme peu de reconnaissance: j'ai plutôt contribué*

à faire descendre Polaire de ses planches, quoiqu'elle y remonte par moments avec un vif et légitime succès... Mais parlons, voulez-vous ? du dernier concert ou du dernier volume de ..... "

Et ceci me rappela que Willy s'appelle aussi l'ouvreuse et qu'Henry Gauthier-Villars est un être très intéressant, complexe et mal connu.

CHARLES CLARISSE.

[A SUIVRE]



L'ÉDITION VATICANE
ET LA REFORME GRÉGORIENNE

Tous les musiciens, quels qu'ils soient, et le grand public, lui-même, n'ont pas été sans apprendre, au moins indirectement, la décision prise par S. S. Pie X, voici cinq ans déjà, de codifier les livres de chant liturgique, — de chant grégorien, — de l'Église latine. Beaucoup moins de personnes, en dehors de celles que leurs fonctions y obligent, sont au courant de cette publication : l'Édition Vaticane du chant romain, dont le premier volume, le *Graduale*, paru l'an dernier, est déjà en usage dans de nombreuses églises.

On permettra à l'un de ceux que ses fonctions ont mis à même de collaborer à ce travail de le présenter aux associés de la S. I. M. Et quand je dis : présenter, je ne l'entends pas seulement d'un banal compte-rendu bibliographique, mais faire connaître l'œuvre avec ses origines, son autorité, répondre même par avance à quelques questions ou objections qu'un esprit curieux serait en droit de poser.

Ses origines, à prendre le mot dans le sens strict, seraient les origines du chant grégorien lui-même, et il nous faudrait pour cela remonter à l'antiquité : c'est là un sujet de travail spécial, et vous voudrez bien m'autoriser à vous renvoyer ici au volume que j'ai fait paraître sous ce titre.[1] Les origines immédiates de l'Édition Vaticane sont celles dont je veux parler, et elles forment une partie intégrante de l'histoire de la réforme grégorienne en notre temps.

Le Pape, organisant la Commission pontificale qui devait être chargée de ce soin, en confiait la présidence et la direction au R^{me} Dom Pothier,

[1] *Les Origines du chant romain*, ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres ; Paris, A. Picard.

Bénédictin de la congrégation de France, et appelait principalement les moines de l'abbaye de Solesmes, de la même congrégation, à en préparer les premiers travaux par un sage récolement des manuscrits.

Les deux noms que je viens de citer résument et rappellent la réforme grégorienne : Solesmes la vit naître, et Dom Pothier en fut l'artisan, " prélat ", comme le disait il y a peu d'années l'abbé de Solesmes en faisant l'éloge de son ancien confrère devenu abbé de Saint-Wandrille, " prélat qui a, dans l'Église de Dieu, conquis des titres de grande naturalisation par la restauration du chant grégorien, à qui son nom demeure à jamais attaché ".

Je ne rappellerai point comment le savant religieux fut amené à s'occuper de la question: au milieu des recherches, plus ou moins bien dirigées, des musicologues des environs de 1850, l'illustre Dom Guéranger, abbé de Solesmes, voulut que sa congrégation participât scientifiquement aux études entreprises. Il chargea de ce travail, en 1860, un jeune moine, en qui il avait discerné de paticulières aptitudes, Dom Pothier. Représentez-vous où l'on en était il y a un demi-siècle : recherches pénibles et conclusions contradictoires, catalogues incomplets et manuscrits indéchiffrables, une nouvelle paléographie à créer de toutes pièces ; voilà où devait se débattre le chantre bénédictin, guidé seulement par le fil ténu de la tradition. Avec un autre confrère, décédé au bout de quelques années, Dom Pothier se met à la tâche ; il transcrit les antiphonaires poudreux, compare les textes des théoriciens, et réussit à établir, vers 1868, une première copie, clairement lisible, du graduel grégorien.

Je puis le dire ici, pour avoir eu en mains ses notes et manuscrits, qu'il a eu la bonté de me communiquer Dom Pothier, dès cette époque, était plus près des meilleures versions que d'ultérieures éditions le laissent paraître, obligé qu'il fut, pour les publier, de tenir compte des observations et des scrupules de ses confrères.

Cependant, il fallait, avec la certitude d'une notation authentique, la sûreté de méthode pour l'exécuter. Les points les plus délicats devaient être fouillés encore, et douze ans s'écoulèrent en essais, en nouveaux travaux, obscurs, mais féconds. Entre temps, Dom Pothier, vers 1875, se faisait connaître au monde savant par des dissertations sur des points de détail. Enfin, en 1880, parut son principal ouvrage, *Les Mélodies Grégoriennes*, dont l'apparition suscita un émoi considérable parmi les plain-chantistes. Après trente ans bientôt écoulés, l'ouvrage est encore aussi neuf

qu'au premier jour ; s'il peut, à certains égards, être complété, il n'offre rien à reprendre. La pondération de l'auteur lui a fait, d'instinct, éviter, dans cette exposition de la réforme grégorienne, les hypothèses dangereuses ou les vaines spéculations, et présenter de la façon la plus intéressante le résultat de ses travaux. Dès lors, la restauration du chant grégorien était virtuellement accomplie. A Dom Pothier revient l'honneur d'avoir découvert et précisé la lecture et l'interprétation des anciens neumes, fixé le rôle de l'accent latin et du phrasé dans la mélodie liturgique, les "timbres" et les formules avec leurs diverses règles d'adaptation, constitué une science nouvelle, la paléographie musicale, édité enfin pour la pratique les premiers livres choraux du siècle dernier qui fussent conformes aux manuscrits. Comme ils ne sont pas tous entre les mains des musiciens, en voici la liste, dont l'ensemble forma les " éditions de Solesmes " :

Le *Liber Gradualis*, en 1883, avec une seconde édition en 1895 ; le *Directorium chori*, en 1884 ; l'Hymnaire, en 1885 ; la même année, l'office complet de Noël ; puis, en 1886, celui des Jeudi, Vendredi et Samedi saints ; l'office des morts, en 1887 ; le Processional monastique, en 1888, avec les *Variae preces*, dont une seconde édition fut donnée en 1892 et une troisième en 1895 ; l'office de la Fête-Dieu et celui des *Festa maiora* (1re édition) parut aussi la même année. En 1891, Dom Pothier publiait l'Antiphonaire complet du jour, *Liber Antiphonarius*, pour l'ordre bénédictin, et pour le rit romain, et il préparait enfin l'édition des chants de l'office nocturne, qui devait former la conclusion de l'œuvre pratique. En 1895, parut la partie principale de cet office, comprenant, d'une part, les " invitatoires ", et, d'une autre, l'office de nuit des grandes fêtes et du Commun des Saints, pour l'ordre monastique, et selon le bréviaire romain.

A ce bagage déjà considérable ne se borna pas l'activité de Dom Pothier. En divers articles de revue, il indiquait les principes qui avaient guidé ses travaux, donnait des pièces rares ou nouvelles avec des conseils pratiques, et, collationnant avec soin les manuscrits des diverses écoles, mieux connus de jour en jour, il rassemblait les leçons et les variantes qui permettraient d'améliorer les éditions suivantes, dans les premières desquelles on avait été obligé, à divers égards, de compter avec les habitudes et les idées en cours. Depuis 1892, en particulier, il collabore régulièrement à la *Revue du chant grégorien*. En 1889, sur une heureuse idée de Dom Mocquereau, son principal élève, Dom Pothier commença la publi-

cation de la *Paléographie musicale*, dont il écrivit le premier tome en collaboration avec Dom Mocquereau, Dom Cabrol, actuellement abbé de Farnborough, et le bibliothécaire Dom Cagin. Le dessein des fondateurs de ce recueil, qui en est actuellement au tome X, était de reproduire par la phototypie les principaux types de manuscrits, avec les explications voulues pour en rendre la lecture accessible. Le premier manuscrit ainsi reproduit et étudié fut le 339 de la bibliothèque de Saint-Gall, de la fin du xe siècle environ.

Dom Pothier, cependant, quitta l'abbaye de Solesmes, et devint bientôt prieur, puis abbé du monastère de Saint-Wandrille, cet admirable souvenir de l'histoire religieuse de la Normandie. Il achevait de corriger les rééditions du graduel et du responsorial et laissait à Dom Mocquereau le soin de continuer, dans la *Paléographie musicale*, l'exposé des principes de la restauration. Dom Mocquereau, second chef de l'école de Solesmes, qui avait commencé sa carrière bénédictine vers le temps où Dom Pothier publiait les *Mélodies grégoriennes*, parut d'abord suivre la même direction, en lui donnant plus de largeur et plus de netteté. Mais bientôt, il s'engageait sur une voie divergente.

Où Dom Pothier était avant tout un savant consciencieux, mais timoré, — et ce fut là, oserai-je dire, son tort, — hésitant à faire passer dans le public les résultats les plus certains de ses travaux, Dom Mocquereau apparaît comme un vulgarisateur de talent, mais porte avec lui les défauts de ses qualités. Des l'année 1900, et dans les années suivantes, Dom Mocquereau entreprend, sous sa propre responsabilité la réédition, d'abord fragmentaire, du paroissien noté ou *Liber Usualis* de Solesmes,[1] à l'usage des petites églises ; en introduisant des variantes, dont quelques-unes constituent d'excellentes corrections, il surcharge aussi la notation grégorienne de signes nouveaux[1]. Les uns sont de son invention, et indiquent, dans la ligne du chant, une doctrine rythmique qui lui est propre; d'autres furent empruntés aux manuscrits les plus anciens, mais avec une signification différente et toute nouvelle, certains mêmes sont pris aux plus détestables éditions du xviiie siècle. Ces innovations, et les incertitudes qu'elles produisaient, accentuèrent le caractère transitoire des éditions de Solesmes : elles devaient normalement faire place à quelque œuvre plus définitive.

* * *

[1] La 1^r édition, de 1896, était conforme aux livres de Dom Pothier.

Devant les variations que je viens de dire, des musicologues publièrent, eux aussi, des recueils de chants grégoriens d'après les manuscrits, où la ligne rythmique et la notation étaient inattaquables, mais dont les mélodies présentaient parfois des différences assez grandes de celles publiées à Solesmes. C'est alors que le cardinal Sarto, bien connu dans le monde de la musique d'église, fut élu pape sous le nom de Pie X. Un des premiers et des plus ardents partisans de la restauration grégorienne, il avait déjà fait partie du congrès d'Arezzo en 1884, et appliquait partout où il passait, les principes de Dom Pothier. Sans doute avait-il, avant de monter sur le trône pontifical, l'idée que Léon XIII paraît avoir caressée dans ses dernières années, d'adopter purement et simplement les éditions de Solesmes pour le chant de l'Église romaine. Mais, devant des divergences qui semblaient devoir s'accentuer, Pie X indiqua le parti le plus sage : prendre pour bases les dernières éditions complètes de Solesmes, publiées par Dom Pothier en 1895, et en faire la revision générale d'après les meilleurs des manuscrits anciens, que de nouvelles recherches avaient fait définitivement connaître.

C'était, en somme, préparer la reconnaissance définitive des travaux du savant bénédictin et de ses confrères ; les soumettre à ce critérium final était comme passer au crible leurs résultats ; les parties moins bonnes tomberaient d'elles-mêmes, ne laissant subsister que le meilleur.

Voilà le point de départ de l'Édition Vaticane. Le point d'arrivée, Pie X lui-même a pris soin de le faire consigner dans la préface du Graduel, en rappelant les lignes directrices qu'il avait tracées : " Ceux à qui fut commis le soin de ce travail.... se mirent à chercher avec ardeur et à dépouiller les manuscrits anciens.... Cependant, bien que l'origine reculée d'une cantilène et son usage actuel la rendent plus digne, quant à son ancienneté, pour être reçue dans une édition nouvelle et corrigée, ce qui, cependant, est exigé d'elle pour être reçue, c'est la saveur de l'art religieux...

" On a donc eu d'abord devant les yeux cette règle en observant les manuscrits : ne pas admettre pour la seule raison d'antiquité ce qu'on trouvait de plus ancien. La restauration du chant ecclésiastique ne doit pas être uniquement basée sur des raisons paléographiques, mais aussi sur

[1] Les autres travaux de Dom Mocquereau sont, avec quelques articles de revue, les tomes II, III, IV, et VII de la *Paléographie musicale*, et, tout récemment, un ouvrage très discuté sur la rythmique, qui n'est à beaucoup d'égards, que la mise en œuvre du tome VII cité plus haut.

l'histoire, l'esthétique, les règles de la liturgie... " (Préface du Graduel Vatican, alinéas *Hisce veluti* et *In chirographis*.)

On me permettra d'affirmer ici le soin avec lequel le travail a été fait : la comparaison que chacun de vous peut instituer entre le Graduel Vatican et celui qui fut édité, il y a vingt-cinq ans, à Solesmes, établit déjà suffisamment, aux yeux des observateurs non prévenus, la précision du travail, et le progrès obtenu dans l'établissement du texte musical. Sur les premières copies faites par les soins de Dom Pothier et des moines bénédictins [1], les membres et consulteurs de la commission étaient appelés à donner leur avis et leurs corrections, — avis et corrections, bien entendu, appuyés chacun de toutes les autorités possibles. Certaines pièces furent ainsi soumises à revisions de plus en plus serrées, chacune consacrée à éclaircir de plus en plus les points douteux, s'il y en avait. Au cours des travaux, on eut la possibilité de rééditer des pièces nouvellement découvertes ou qui se trouvaient, dans les livres jusqu'alors en usage, sur des mélodies diverses, de moins d'autorité. Je citerai ici au hasard, la moitié environ des chants de l'*Ordinarium Missae*, fournie par les moines de Solesmes, l'introït de la fête des saints souverains pontife, celui du deuxième vendredi de carême (au supplément *pro aliquibus locis*), de la messe de mariage, etc.

* * *

Dans l'établissement et la publication des mélodies du *Graduale* Vatican, il est, en dehors des menus et fastidieux détails de critique de texte, dont je vous fais grâce, certains points surtout auxquels nous avons dû prêter une attention particulière ; ce sont ces points, me semble-t-il, qui intéressent tout spécialement les lecteurs de la S. I. M. D'ailleurs, les critiques, inévitables en toute œuvre, et qui n'ont pas épargne l'Édition Vaticane, ont précisément porté sur ces points ; bien qu'elles soient surtout originaires de l'Allemagne ou de l'Italie, peut-être quelques-unes sont-elles parvenues à votre connaissance.

Parmi les chants officiellement admis dans la liturgie, il faut distinguer entre ceux qui, déjà au VIII[e] siècle, formaient le corps de l'Antiphonaire, et ceux qui leur furent ajoutés par la suite. Les premiers, unanimement

[1] Ce furent d'abord ceux de l'abbaye de Solesmes sous la direction de Dom Mocquereau ; au cours des travaux ils laissèrent la place à des religieux d'autres monastères de la même congrégation, parmi lesquels je citerai spécialement Dom Andoyer, prieur de Ligugé.

reconnus, dès cette époque, comme authentiquement grégoriens, sont le fonds classique du chant d'église : tels nous les font connaître les livres du IX[e] siècle, tels nous les retrouvons au XV[e], et dans certains pays, presque tels encore vers la fin du XVIII[e] siècle.

Mais les pièces surajoutées, c'est-à-dire environ un quart du graduel actuel, et le *Kyriale* presque entier, se présentent tout différemment. Alors, en effet, que la tradition du pur grégorien restait conservée dans l'exécution, et consignée dans la notation, avec un soin respectueux, les morceaux nouveaux n'avaient parfois pas de version fixe. Tel *Alleluia*, tel *Sanctus*, composé ici et là, étaient ailleurs modifiés. C'étaient en effet des chants supplémentaires, même des mélodies populaires, appartenant à tous, te que chacun se reconnaissait le droit de toucher, s'il le jugeait utile. On peut signaler des cas où, dans une même église, ces mélodies variaient, à côté des premières qui restaient intactes. Les unes, plus goûtées que les autres, furent conservées et incorporées aux livres grégoriens ; d'autres tombèrent dans l'oubli. Quelles règles devait-on suivre pour les pièces de ce genre, dans une édition pratique ? Car, ne l'oublions pas, l'Édition Vaticane, tout en étant le plus qu'il est possible strictement scientifique, est celle qui doit suffire à la vie quotidienne du musicien d'église : on n'a jamais songé, comme le voulait naïvement un critique étranger, à la transformer en un pur répertoire de la musique médiévale.

Or, en ce qui concerne ces pièces surajoutées, lorsque la tradition écrite est unanime, ou à peu près, à en donner le chant, il n'y a point de difficulté. Lorsque, au contraire, le musicologue se trouve en présence d'une mélodie à versions contradictoires, telles qu'en notre temps les vieilles chansons populaires, sans qu'on en connaisse, ni l'époque, ni le pays d'origine, un seul procédé est possible pour la pratique : choisir la version la plus répandue, ou la plus autorisée. Par exemple, un *Kyrie eleison* est donné par plusieurs manuscrits du XI[e] siècle ; mais *tot capita*, *tot sensus*, autant de variantes ; au XII[e] siècle, les variantes persistent, et s'augmentent ; au XIII[e] siècle, une version définitive et à peu près uniforme s'établit, et reste en usage jusqu'à nos jours. C'est le *textus receptus*, sans hésitation possible, et on ne saurait trouver mauvais que l'Édition Vaticane l'ait publié, de préférence aux textes plus anciens, divergents et ordinairement, dans ce cas, mal venus. Je prends un autre exemple : un verset, nouveau alors, est donné par d'excellents manuscrits du X[e] et du XI[e] siècle, mais toujours avec des versions différentes. Ces versions sont toutes aussi

bonnes : laquelle adopter pour la pratique ? On a souvent utilisé, comme il s'agissait d'un recueil du chant romain, la version des manuscrits italiens, et autant que possible, de Rome, alors qu'ils n'avaient pas encore été utilisés dans l'édition de Solesmes.

Voilà pour les règles de critique générale.

Il en est d'autres cependant, et il n'est pas moins intéressant d'en étudier les raisons. Voici d'abord l'emploi des ornements. Tous les musicologues qui s'occupent des époques artistiques proches de la nôtre, connaissent les difficultés qu'on a agitées sur cette question. Elle nous semble au contraire facile maintenant à résoudre ; en rééditant la musique de Bach ou de Rameau, c'est de donner les ornements des éditions ou des manuscrits originaux tels qu'ils sont, quitte à chercher les moyens de les interpréter de la manière la plus parfaite. Il n'y a, dans un pareil cas, aucun doute sur la meilleure marche à suivre pour l'édition.

Mais, remontons un peu plus haut. Supposons un instant que, sans rien savoir de l'œuvre de Palestrina, et des " tripatouillages " que se permettaient les virtuoses, il ne nous reste de ce maître que quelques éditions, les unes, conformes à ce que nous savons actuellement de ses compositions authentiques, les autres, avec les fioritures et ornements tels que nous les font connaître divers auteurs. Quel ne serait pas l'embarras de certains musicologues ?

Sans doute, les uns, considérant que les éditions surchargées d'ornements diffèrent les unes des autres, et sont d'ailleurs rarissimes, jugeraient seul bon et authentique le texte commun aux autres éditions. Mais il y aurait aussi des musiciens pour faire remarquer qu'une des éditions avec ornements date du vivant même de Palestrina, que nous savons que la musique de ce temps aimait beaucoup de tels ornements, et qu'en conséquence nous devons considérer comme plus authentiques les recueils où le chant est ainsi " fleuri ", les autres les ayant abandonnés par corruption. Sous sa forme spécieuse, le raisonnement séduirait les uns, tandis qu'il paraîtrait à d'autres auditeurs, qu'il vous paraît à vous-même, empreint d'un subjectivisme non douteux

Or, la même querelle, exactement, sépare les grégorianisées.

Le chant grégorien, nous le savons tous, malgré que l'habitude de les pratiquer ne subsiste plus guère, renferme aussi des ornements parfois assez nombreux. Ils sont facilement reconnaissables, même avec la notation carrée sur lignes en usage depuis le XII[e] siècle, parce qu'ils sont indiqués

par le groupement spécial des notes, ou leur place dans la mélodie : ce sont les *quilisma*, *salicus*, *strophicus*, *pressus*, *oriscus* et *trigon*. Si nous consultons les manuscrits plus anciens avec les neumes sans lignes, nous constatons d'une part qu'il y a, pour certains de ces ornements, des divergences, et que, par contre, il en est sur lesquels tous les manuscrits s'entendent.

Mais, si nous étudions ces manuscrits par école, nous verrons de plus, qu'alors que la grande majorité des manuscrits s'entend sur le nombre et la place de ces ornements, ceux qui appartiennent à l'école de Saint-Gall en donnent un nombre beaucoup plus considérable. Et, loin d'avoir seulement certains de ces ornements là où l'ensemble de la tradition s'accorde à les placer, les manuscrits sangalliens les mettent sur d'autres degrés, les insèrent en d'autres neumes, là même où le reste des manuscrits n'en donne jamais, ou du moins très rarement.

Le sentiment commun des grégorianistes est qu'il y a ici la manifestation d'un usage d'école tout à fait spécial, tandis que les autres écoles représentent l'ensemble de la véritable tradition. C'est le sentiment de Dom Pothier c'est aussi celui qui l'a emporté dans la Commission Pontificale, pour l'établissement de la nouvelle édition. Cependant d'autres grégorianistes, voyant cette quantité d'ornements, en ont conclu que les manuscrits de cette école sont plus complets et devaient préférablement être suivis ; ils ont vivement reproché à la Vaticane de ne pas en tenir compte. Ils ont oublié que les chroniqueurs de Saint-Gall eux-mêmes nous ont mis sur la bonne voie, en nous prévenant qu'il y a une grande dissemblance entre le chant grégorien, tel qu'il était usité dans leur monastère, et la façon dont on l'interprétait à Rome. [1]

Mais, comme toute opinion est soutenable, ceux qui l'embrassent prétendent que la cantilène liturgique romaine s'est mieux conservée dans son état original au milieu des montagnes des Alpes (!) où elle s'introduisit vers le début du IXe siècle, qu'elle ne l'a été dans la capitale des Papes, où saint Grégoire l'avait fixée deux cents ans plus tôt, et que la Schola Cantorum conservait avec un soin jaloux.

Un troisième point, sur lequel nous fûmes âprement repris dans un pamphlet d'allure pédante publié par un prêtre allemand fixé en Irlande, au moment de l'apparition du premier fascicule de l'Édition, c'est la manière de traiter la note *si* dans certains cas.

On le sait, en effet, suivant les époques, ou les écoles, ce degré

[1] Voyez sur l'ensemble des faits ou traditions relatives au chant de Saint-Gall, mes *Origines* plus haut citées.

mobile de l'ancienne musique s'est tantôt transmué en *si* bémol, tantôt en *ut*. Et, quoi qu'on ait dit au sujet de la prétendue horreur du triton, — *diabolus in musica* — manifestée par les anciens plain-chantistes, cette cause supposée est nulle en l'espèce, comme nous le verrons tout à l'heure. D'autre part, si la première édition de Solesmes avait, pour ne pas trop effaroucher les susceptibilités, conservé un certain nombre de *si* bémols dans diverses formules où l'habitude courante les plaçait, Dom Pothier les a successivement éliminés dans les éditions suivantes, lorsque l'éducation grégorienne fut assez répandue dans le public. Mais, ouvrez l'Édition Vaticane, et vous recontrerez nombre de cas où le *si*, quoique indirectement, est en rapport avec le *fa*. Il y a même certain verset alléluiatique où ces deux notes sont les notes d'appui d'un neume.

La peur du triton n'est donc pas la raison qui a porté les éditeurs de la Vaticane à substituer l'*ut*, en divers passages, au *si* que donnent les manuscrits les plus anciens.

A l'époque antique, la " mèse " ou " teneur " de l'échelle dorienne, conservée dans le ton " deuterus authente " ou 3e ton psalmodique de la liturgie, était la note *si*. Cette échelle, qu'on a aussi nommée " mineure inverse ", est représentée par l'octave de *mi* sans dièse ni bémol. La teneur sur le *si* fut, jusque vers le XIe siècle, la note principale ou dominante des récitatifs du 3e ton : à partir du XIe, l'*ut* lui est progressivement substitué dans ces récitatifs et dans les formules analogues. Depuis cette époque, il est entré dans l'usage général de la liturgie, et les divers chants composés dans l'échelle en question ont toujours pris l'*ut* comme teneur récitative. C'est sous cette forme que les mélodies les plus traditionnelles sont connues ; c'est avec ce procédé qu'elles ont été traitées ou imitées par les maîtres de la polyphonie classique, Palestrina ou Bach, pour ne citer que les principaux. Voilà tout simplement les causes pour lesquelles on a, dans ces passages, suivi la version postérieure à l'an 1000 environ, et désormais traditionnelle, plutôt que de reprendre la mèse antique. D'ailleurs, sur ce point tout particulier, voyez ce que dit Gevaert dans sa *Mélopée antique*, et comment il estime que remettre dans ces formules le *si* primitif serait esthétiquement un recul. Et ce qu'il avait écrit, il l'a répété aux Bénédictins qui ont eu l'occasion de l'entretenir au sujet de la nouvelle édition. Plusieurs des points de tonalité sur lesquels a porté la critique ont été solutionnés avec l'aveu de Gevaert, qu'on n'accusera pas de certes manquer de capacité en ces délicates matières.

Mais on pourrait se demander, en dépit de l'avis d'un tel maître ès sciences musicologiques, si la modification qu'ont fait subir à ce mode, peut-être inconsciemment, les gens du XIe siècle, n'est pas en réalité une déformation, une corruption ? A quelles raisons, en d'autres termes, ont-ils obéi ?

Cette cause est infiniment intéressante, et je n'ai d'ailleurs pas la prétention d'en épuiser ici les données, mais de les indiquer seulement.

Pour nous, qui avons l'habitude du "tempérament" parfaitement égal des tons et demi-tons de la gamme, elle semblerait devoir nous échapper. Mais il fut un temps où cette égalité n'existait point ; où l'on introduisait de plus, dans la ligne mélodique, des broderies en intervalles moindres que le demi-ton. L'une et l'autre chose existent toujours dans les pays orientaux, de telle sorte que notre *si* n'y est pas usité, mais s'y trouve seulement représenté par des degrés correspondants, l'un plus bas, le *si* acoustique ou pythagoricien, l'autre plus haut. Or, ce cas était celui des vieilles mélodies grégoriennes. Joignez à ce *si*, qui n'était pas notre *si*, le "dièse enharmonique" séparant en deux le demi-ton suivant, justement dans le même mode, et vous comprendrez parfaitement qu'au moment où ces divisions disparurent, le *si* pût s'échanger avec l'*ut*. C'est précisément au XIe siècle que cela eut lieu : abandon des quarts de ton, premier pas vers l'égalité des intervalles, et remplacement, dans certaines formules, du *si* par l'*ut*, sont des faits concomitants. Il ne paraît donc pas pratique de reprendre dans les passages en question le *si* contesté, sous peine de ne pas lui faire donner l'effet réel qu'il produisait primitivement.

J'ajouterai aussi, et je livre ceci aux critiques qui l'ont ignoré, que le même fait s'est produit pour le *la* vis-à-vis du *si* bémol, et pour le *mi* par rapport au *fa*.

J'ai résumé succinctement les voies diverses qui ont conduit à la publication de l'Édition Vaticane ; j'ai exposé les principes qui ont présidé à l'établissement du texte musical ; j'aurais pu également envisager ceux qui concernent le texte littéraire, mais ce n'est pas le lieu d'en parler.

Ferai-je maintenant l'éloge typographique du livre ?

Il fait honneur aux presses de la typographie pontificale.[1] Le nouveau Graduel romain, dans son édition originale, se présente sous la forme d'un beau et fort volume in-8°, de plus de neuf cents pages. Il est imprimé sur papier à la forme, spécialement fabriqué avec le filigrane ED. VAT. LIB.

[1] Prix, 6 fr. broché. Chez les principaux éditeurs catholiques.

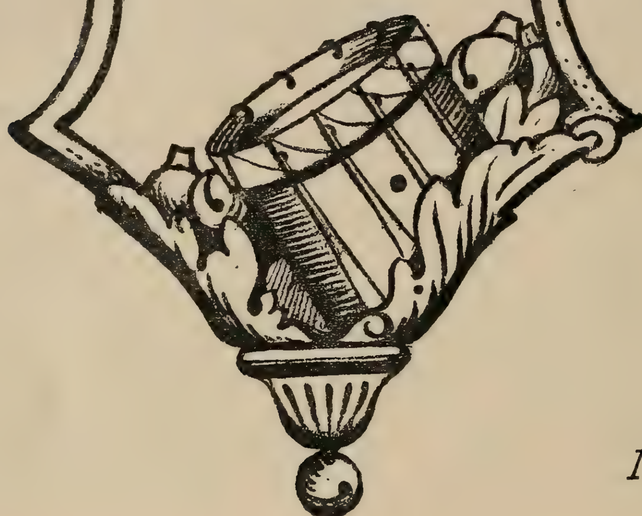
GREG. Les pages sont encadrées d'un filet, et les diverses parties du livre ornées de gracieuses vignettes dues à un artiste allemand. En tête, une chromolithographie représente saint Grégoire le Grand célébrant la liturgie.

Le Saint-Siège, tout en conservant la propriété de l'œuvre, en a concédé la reproduction aux éditeurs qui en ont fait la demande, et, en écoulant l'édition type, ceux-ci l'ont réimprimée déjà, en divers formats, en tout ou en partie, pour l'usage pratique des chœurs. L'édition de Rome est plutôt, en effet, un volume de bibliothèque, et comme elle ne sera point réimprimée, elle se recommande par là à l'attention des collectionneurs. Les autres réimpressions seront désormais les seules éditions du graduel grégorien qui paraîtront, de façon à assurer à toutes les églises latines la correction et l'avantage d'un seul texte authentique des mélodies sacrées. Un second volume, qui est en préparation, sera l'antiphonaire pour les heures du jour.[1]

AMÉDÉE GASTOUÉ.

[1] Un extrait anticipé de l'antiphonaire et du responsorial vient d'être récemment donné : l'*Officium pro defunctis*.

Le Mois



PARIS. *Novembre.*

Il faut le dire tout d'abord ; ce mois fut un mois de deuil.

La mort d'un grand artiste, fût-il jeune, n'est à l'ordinaire qu'une apothéose. L'œuvre resplendit à ce moment de la vie même qui vient de quitter l'homme, et tous deux confondus commencent une nouvelle existence, qui pourra être sans fin. Mais la mort de Charles Bordes est pour notre musique une défaite irréparable. Les musiciens le plus purement dévoués à leur art ne lui avaient sacrifié que leur succès immédiat ou leur bien-être, les bienfaits des honneurs ou de la fortune, tout au plus leur vie, pour que leur production demeurât conforme à leur

idéal. Cet homme unique lui sacrifia sa production même. Le peu qu'il a laissé, mélodies et pièces symphoniques, témoigne de dons admirables ; ses amis nous font espérer qu'un drame de lui reste en état d'être achevé par leurs soins : mais plus que toute la musique qu'il a pu rêver de créer lui-même, la musique des vieux maîtres, la musique en soi lui fut chère. Il croyait lui faire tort quand il lui dérobait le temps de réaliser à la hâte l'une de ses propres pensées. Pénétré de la beauté des chefs-d'œuvre oubliés que son érudition découvrait patiemment, il n'avait de cesse qu'il ne leur eût rendu le lustre de la vie, afin que tous pussent les admirer avec lui. C'est ainsi qu'il fut amené à fonder et la compagnie célèbre des *Chanteurs de St Gervais* et la *Schola Cantorum*. Si ces deux institutions ont exercé sur la direction de notre école moderne une influence capitale, ce ne fut cependant point l'effet d'un propos délibéré. Bordes n'avait rien d'un pédant ni d'un réformateur. Il n'était qu'enthousiasme. Il ne pensait qu'à répandre sur tous le trésor de joies qu'il recueillait de cet art sublime ou charmant du passé, non plus momifié dans les baumes frigides des paléographes, mais réveillé d'entre les morts par une divination merveilleuse de son caractère intime et de sa beauté vivante.

La seule force d'une conviction ardemment passionnée a rompu l'épaisse croûte d'ignorance sous laquelle notre musique, détachée de ses origines, s'étiolait et s'égarait. Qu'était-ce pour elle que Roland de Lassus ou Vittoria, Monteverde ou Schütz, Palestrina même ou Rameau ? A peine de vagues noms. Ils nous sont aujourd'hui aussi présents que les maîtres du dix-neuvième siècle. Le contact de leur œuvre, comme celui de la terre nourricière, offre à notre art des forces indéfinies pour marcher dans l'avenir. C'est à Charles Bordes que nous le devons, à son action singulière, qui demeurait si souvent cachée derrière les hommes qu'elle animait, et dont peut-être ils n'avaient pas toujours conscience eux-mêmes. C'est de cet instant, où si subitement elle nous manque, qu'on mesurera combien elle nous fut, combien elle nous devait être féconde et bienfaisante encore.

* * *

Vous n'attendez pas de moi, je pense, une dissertation sur l'*Or du Rhin*. Le sujet est épuisé depuis longtemps ; et si c'est la première fois que nous voyons le prologue de la Tétralogie à Paris, ce n'est pas la première fois que nous l'entendons, puisque M. Chevillard en a dirigé

aux Concerts Lamoureux des exécutions nombreuses, intégrales et parfaites. La seule chose qu'il soit intéressant de considérer en ce moment, c'est l'impression produite par l'apparition du dernier drame wagnérien qui restât à représenter sur notre scène avant *Parsifal*.... Mais éloignons l'idée que *Parsifal* puisse jamais tomber dans le cabotinage !

L'impression, on doit le reconnaître, est restée fort loin de celle qu'on avait reçue de tous les autres ouvrages de Wagner, et loin de celle que l'*Or du Rhin* lui-même faisait au concert. Quant à ce dernier point, il fallait s'y attendre, et d'abord à cause de l'acoustique détestable de l'Opéra ; sans parler du spectacle, qui est d'une nature telle, qu'on peut préférer se le donner à soi-même dans le secret de l'imagination. Puis un orchestre de concert, et surtout l'orchestre Lamoureux, plus nombreux, moins fonctionnaire, accoutumé à se faire écouter en virtuose, devait donner des exécutions nécessairement plus brillantes, plus en dehors, qu'un orchestre de théâtre, même le meilleur, où le *quatuor* est restreint, et qui est façonné à un rôle de second plan.

Et dans l'*Or du Rhin* l'orchestre reste quelquefois, en effet, au second plan. Il est traité avec une discrétion et une fluidité extrêmes ; il semble se contenir ; il ne fait qu'annoncer par bouffées prophétiques la domination qu'il entend bientôt exercer. Au concert, où tout s'intervertit, il prend tout de même le pas sur les chanteurs. Au théâtre, il les abandonne à leur propre autorité, si même il ne leur demande appui. Or un seul des interprètes de l'*Or du Rhin* à l'Opéra, M. Van Dyck, artiste sans égal, possède l'autorité dans la pleine intelligence de l'art wagnérien. Lui seul concentre la parole, la musique et le geste dans un accent unique, qui est souverain. L'orchestre des drames qui ont suivi le *Rheingold* est si puissant et si complexe qu'il suffit à tout. Il s'empare de l'auditeur tout entier, lui suggère tout ce qu'il doit entendre dans l'interprétation du chanteur, et supplée au besoin à son insuffisance. Nous nous sommes trop accoutumés à la magie de cet orchestre.

Nous oublions trop aussi, parce qu'on nous l'offre dans un ordre contraire à tout bon sens, qu'il faudrait écouter l'*Or du Rhin* seulement comme un prologue. Prologue d'action, où une série de préparations pour un drame gigantesque sont minutieusement établies, où des symboles et des faits, dénués d'émotion humaine, sont exposés avec l'insistance et la netteté un peu sèche qu'on emploie aux préliminaires d'une démonstration. Prologue de musique, où les thèmes sur lesquels trois partitions énormes

vont s'édifier, se présentent dans leur simplicité première — souvent toute proche des tournures du lied national — et comme s'ils sortaient tous de l'accord initial, lentement élaboré d'un élément si primitif, d'une profondeur si obscure, que son premier son est plus grave qu'aucun de ceux que nous avons l'habitude de percevoir à l'orchestre. C'est le coup d'essai, presque sexagénaire aujourd'hui, et déjà le modèle accompli, le plus clair, le plus souple et le mieux pondéré, de ce système du *leitmotiv* où Wagner n'a point de précédent. Œuvre de l'esprit, plus que du cœur. Mais œuvre dont la perfection lumineusement classique, l'harmonieuse proportion, le trait si sobre et si vif, si caractéristique et si pur devraient particulièrement séduire notre âme latine. Peut-être l'ivresse des émotions violentes, de ces paradis artificiels que Wagner nous a prodigués, est-elle devenue pour nous un besoin. Peut-être nos sens blasés ne sont-ils plus capables d'enregistrer les beautés sereines. Peut-être existe-t-il une autre explication encore, si non une excuse à l'indifférence relative qu'à rencontrée l'*Or du Rhin*. Ce n'est pas une observation neuve, qu'au long de la Tétralogie le rapport entre le poème et la musique se renverse au fur et à mesure que se développe le contenu émotionnel du drame. Nous sommes bien contraints d'être plus sensibles à la musique qu'au poème, que nous entrevoyons à peine au travers des traductions. Et c'est pourquoi les mêmes auditeurs que le *Crépuscule des Dieux*, où la musique absorbe le poème, avait subjugués, trouvent froid et nu l'*Or du Rhin*, où le poème domine la musique.

Et puis le wagnérisme ne passionne plus personne, ni pour ni contre lui. C'est un culte établi, incontesté, d'aucuns disent : arriéré. Pendant de longues années, tous les amis vrais de la musique ont lutté, pour l'imposer, contre les plus stupides obstacles. Ils croyaient en même temps, par un effet logique, ranimer le goût des classiques. Beethoven règnait au concert : Gluck, un temps, au théâtre. Des desseins plus hardis encore les tentaient : ce n'était point assez d'avoir compris et admiré Wagner, il fallait aussitôt s'en affranchir. Et sous l'invocation d'abord de l'adorable Père Franck, ensuite fortes d'elles-mêmes, des générations nouvelles se levaient, dont l'indépendance croissait avec une rapidité dévorante. En vérité, de grands espoirs étaient permis.

Et voici que d'un coup nous apparaît qu'ils ne recouvraient qu'un abîme. Nous voici face à face avec notre folie, d'avoir pensé qu'on pouvait appeler la foule à la musique, et sortir notre art divin du milieu

choisi qu'une sensibilité éminente ou bien la culture, je ne dis pas forcément technique, mais au moins intellectuelle et morale, fait digne de le comprendre. Nous avons cru à la possibilité d'un progrès dans la foule, parce qu'elle se laissait faire, guettant sournoisement sa revanche. *Quo vadis ?* vient la lui apporter, et monstrueuse. Jamais succès plus éclatant n'a indiqué chûte plus profonde du goût public. Je m'étais promis de ne pas vous parler plus que de *Chiquito*, d'un ouvrage qui en lui-même est rien, et moins que rien. Mais l'accueil qu'il a trouvé est quelque chose. Qu'il ait déjà existé, et en tous temps, d'autres partitions aussi trivialement banales, aussi abaissées dans le pourchas de l'effet insipide ou grossier, et qui n'atteignaient pas non plus à ce minimum d'orthographe qu'on est en droit d'exiger de tout homme qui rend publics ses écrits, je n'en sais rien, et c'est possible. Mais on n'avait encore eu le front ni de les jouer, ni de les applaudir. C'est là notre progrès. Il est dû, en bonne partie au



Aux répétitions de l'Or du Rhin :
M. Messager *M. Lagarde*
M. Hengel

constant effort de ce Théâtre Lyrique de la Gaîté, subventionné par la Ville de Paris, prôné à l'envi par les parlementaires, quelquefois librettistes, qui rapportent le budget des Beaux-Arts ; de ce théâtre qui devait, et cela était visible dès le début, finir par une mauvaise action.

A la répétition générale de l'*Or du Rhin*, je me trouvai placé devant une jeune femme qui, au moment où la nuit, selon la tradition wagnérienne, se fit dans la salle, s'écria, fort gentiment d'ailleurs : " Ah ! bon : *la barbe !* " Cette forte parole résume à merveille toutes les nuances de notre état mental. *La barbe*, c'est tout ce qui est beau, tout ce qui est grand, tout ce qui est noble, tout ce qu'on est obligé de subir comme une supériorité inaccessible et inattaquable, tout ce qui fait honte aux turpitudes de notre temps. Et c'est avant tout la musique, non point seulement méconnue, mais exécrée. On n'ose assaillir directement certaines choses si augustes, vénérables, que ce serait avouer trop de bassesse. Mais on sait des moyens détournés de blasphème et de destruction. Quand on acclame furieusement *Quo vadis ?*, avec le mauvais goût la haine est de moitié. On ruine l'art véritable. On se venge de *la barbe*.

***

Tournons-nous, et que ce soit notre réconfort, vers les anciens. Il existe tout de même encore quelques hommes capables de servir la beauté vénérable, et de lui amener un bon nombre de fidèles. Si un peu des nobisme s'en mêle, gardons cette fois d'en médire. La façon dont M. Gustave Bret a su conduire à une prospérité assurée la Société Bach mérite une reconnaissante admiration. C'est dans notre Paris irrespirable un de ces " espaces libres " où l'on vient refaire sa provision d'air pur, comme aux jardins trop rares qui élèvent leur fraîcheur au-dessus du pavé fangeux. M. Gustave Bret a donné, pour son premier concert de la saison, une exécution très remarquable de l'*Oratorio de Noël*, qui n'est pas des œuvres les plus grandioses de Bach, mais la plus simple peut-être et l'une des plus touchantes. Pourra-t-il jamais, après un chœur et un orchestre, former des solistes français ? Quelle chose vraiment désolante, qu'il soit à toute occasion obligé de faire appel à des chanteurs allemands, suisses ou hollandais ! Mais que ces chanteurs sont excellents !

Ce pourrait être aussi une œuvre salutaire qu'accomplit la société de la *Libera Estetica*, en essayant de faire revivre le bel art italien du seizième au dix-huitième siècle. Elle aurait seulement besoin de moyens

d'exécution plus complets. Une cantatrice, un violoniste et un pianiste, c'est peu, de si bonne volonté qu'ils soient, et si étendu que paraisse leur répertoire.

Nos " grands concerts " — auxquels il nous faut joindre désormais une nouvelle société, un peu jeune encore, mais bien digne d'encouragement : *Symphonia*, dirigée par les chefs d'orchestre de l'Opéra — ont heureusement mêlé à leurs auditions plus ou moins chronologiques des symphonies de Beethoven, sur des programmes toujours aussi irréfléchis, quelques premières auditions. La plus importante fut de la symphonie de M. Francis Casadesus, jouée avec succès par M. Chevillard. On ne connaissait jusqu'ici de ce jeune musicien que des compositions beaucoup moins considérables : poèmes symphoniques ou poèmes chantés. Sa symphonie représente un effort dont l'ambition et la conscience lui font grand honneur. Il y a assurément encore dans sa musique quelque chose d'un peu gros, d'un peu facile, trop de complaisance à l'effusion mélodique ou à l'emphase sonore. Mais elle a une franchise et une clarté fort sympathiques. Elle a des qualités vivaces de mouvement et de couleur. Ces qualités, il est vrai, semblent appartenir plutôt à un musicien de théâtre.

Ni le sentiment, chez M. Casadesus, ni l'idée, ni le style n'ont rien de symphonique. Il a beau employer comme il faut les transformations, les retours et les combinaisons de thèmes ; il a beau se faire une écriture instrumentale souvent excellente, établir ses trois morceaux sur un plan, qu'on peut trouver discutable et assez monotone, mais qui est nettement suivi, quelque chose manque à son ouvrage pour être une véritable symphonie. Il n'y peut rien, sans doute, car on ne change pas la catégorie de sa pensée. Ce qui constitue proprement la symphonie, ce n'est point tant la forme — on en peut concevoir, on en connaît déjà des formes les plus différentes — ce n'est point tant le style : c'est une vie intérieure d'une sorte particulière, qu'il est plus aisé de sentir que de définir. Vie mystérieuse, qui saurait créer l'unité entre des éléments plus disparates même que ceux dont M. Casadesus a fait usage.

La vie intérieure, la cohérence et l'unité manquent bien plus encore dans les autres œuvres nouvelles qu'on a entendues au cours de ce mois. Faisons exception pour *Brocéliande au matin*, de M. Paul Ladmirault, prélude très musical, où le sentiment de la nature est délicat, et qui fut justement applaudi sous la direction de M. Pierné. Mais dans la *Rapsodie basque*, honnête quoique bien décousue, de M. Achille Philip, et la



MAURICE RAVEL PAR OUVRÉ.

Fantaisie pour piano et orchestre, assez agréablement brillante, de M. Aymé Kunc, qui furent exécutées aux Concerts Lamoureux ; surtout dans une sorte de fabliau fantastique, d'ailleurs plein de talent, de M. Pierre Coindreau : *le Chevalier Moine et les Diables dans l'Abbaye*, joué aux Concerts Colonne, se manifeste la tendance trop fréquente chez les jeunes musiciens d'aujourd'hui qui se disent " avancés ", à ne considérer leur art que comme une amusette pittoresque, où il n'y a plus ni lignes, ni construction, ni pensée véritable, mais seulement des impressions mobiles, des touches de couleur phonique : " harmonies " on sonorités, rythmes plus rarement. Ces jeunes musiciens peuvent se montrer parfois assez artistes. Mais s'ils ont raillé leurs aînés de confondre la musique avec la philosophie ou l'architecture, ils la confondent eux-mêmes avec la peinture : que dis-je ? avec le cinématographe. Ils ne composent plus : ils juxtaposent. Il ne pensent plus : ils constatent.

Cette tendance provient en réalité de Berlioz, de Berlioz très mal compris, et déforme étrangement son idéal. Elle n'est point spéciale à notre pays. Nous la retrouvons, par exemple, dans un poème symphonique du Finlandais Sibelius : *la Fille de Pohjola*, que M. Hasselmans nous a fait connaître récemment, et dont j'ignore la date. Mais deux ouvrages à peu près contemporains l'un de l'autre, qui viennent d'être repris, par M. Hasselmans encore et par M. Pierné : les *Impressions d'Italie* de M. Gustave Charpentier et *Penthésilée* de M. Bruneau, ont assez montré qu'il y a une quinzaine d'années nos jeunes musiciens " avancés " obéissaient à un autre souci de la substance et de la forme, et que leur originalité n'en avait point pour cela moins de solidité. Et à ce propos, quand on fera l'histoire des premiers âges du debussysme, il ne faudra peut-être pas y oublier tout-à-fait le Bruneau du *Rêve* et de *Penthésilée*.

GASTON CARRAUD.

LETTRE D'AMÉRIQUE

Il faudrait une lettre beaucoup plus longue que celle-ci pour donner une idée de la vie musicale aux Etats-Unis. Laissez moi m'en tenir aujourd'hui à quelques échos. Et parlons tout d'abord de Mahler le grand homme d'ici, dont la direction me paraît parfois sujette à critique.

J'avais eu l'occacion de jouer moi-même sous sa direction, l'an dernier, et sa compréhension de Beethoven spécialement, m'avait un peu choqué. Cette impression s'était ensuite accentuée lorsque j'avais entendu la 9e de Beethoven, par un autre orchestre, sous sa direction. Que les mouvements soient modifiés, la critique ne peut guère y trouver à redire. Mais que *l'orchestration soit changée*, cela dépasse un peu, pour un musicien convaincu, les limites des libertés à prendre. Un orchestre à la Strauss jouant à pleins bras et à pleins poumons : 8 cors, 4 trompettes, 4 flûtes, une petite flûte, 4 clarinettes, 4 hautbois, etc....

Ne croyez pas que j'exagère et que j'aie un parti pris : j'ai entendu dans le finale la partie de hautbois transportée à la flûte, pendant que l'heureux hautboïste comptait des pauses que Beethoven ne lui aurait jamais permises. Vous dirai-je aussi, que dans la 7e du même Beethoven, M. Mahler a cru devoir faire doubler les cellos par les altos à un certain passage de l'Allegretto.

Tout ceci peut paraître des vétilles. Mais cette année M. Mahler ayant son propre orchestre : *La Philarmonic Society*, réorganisée pour lui, a débuté, encore avec Beethoven en introduisant une petite clarinette Mi bémol, (instrument de musique militaire ou de poèmes symphoniques de Strauss,) dans l'Éroïca.

Enfin, le premier Concert historique comprenait une " Suite de Bach " se composant de trois morceaux de la Suite en Si Mineur, alternant avec deux morceaux de la Suite en Ré — avec la basse continue improvisée au clavecin — (un piano à pinces, non un clavecin), par le kappellmeister, laissant son orchestre s'en aller un peu à la dérive, pour se complaire en des glissandos que n'eut pas désavoués Liszt. Dans cette Suite en Si de Bach, la flûte — excusez moi de parler encore de mon instrument —, a une partie de Solo que Malher n'a pas jugé assez de faire *tripler* : il l'a fait soutenir par une clarinette : ceci est à mon avis, et à celui de bien des musiciens, la limite de la farce en musique.

Puisque j'en suis aux excentricités, je dois vous parler du premier Concert de *La Boston Symphony*, lors de son passage à New-York, la semaine dernière. Le Concert se composait de trois morceaux symphoniques : Ouverture pour une Tragédie, de Max Reger ; la Seconde de Brahms et Till Eulenspiegel ; avec intermèdes vocaux, par M. Charles Gilibert, délicieux diseur, qui a voulu une fois de plus défendre la cause de la musique française et a interprété l'air du Tambour Major du Caïd :

puis a chanté du Massenet. Massenet a quelquefois sa place dans les concerts symphoniques, mais je ne crois pas que l'air de " Grisélidis " fasse partie de ce répertoire, pas plus d'ailleurs que " Dansons la Gigue," de ce pauvre Charles Bordes.

La Boston Symphony avait quelques jours auparavant joué à Boston avec grand succès la Seconde Symphonie de d'Indy.

Dimanche prochain, la *New York Symphony* joue à New-York et pour la première fois en Amérique la Rhapsodie Espagnole de Ravel.

Un des évènements de ce commencement de saison, c'est l'ouverture de l'*Opéra de Boston*, dont le personnel est à peu près exclusivement composé d'éléments locaux, y compris le corps de ballet, qui d'ailleurs y gagne, étant composé de jeunes et fraîches " American Girls " au lieu des pauvres Italiennes habituelles, pour qui jeunesse et fraîcheur sont presque toujours de bien lointains souvenirs.

L'ouverture s'est faite avec la Gioconda, avec M[me] Nordica et M[me] Louise Homer.

A New-York les deux Opéras fonctionnent *le Metropolitan* a ouvert Lundi avec..... la Gioconda. L'Opéra italien fait fureur ici : le Métropolitan n'annonce que des Tosca — Butterfly — Bohème ; — quelques Aida — Rigoletto : le Wagner ne bat pas encore son plein. Lohengrin fait les frais du moment : prochainement Parsifal. Pour les Français, Werther.... et c'est tout.

D'ailleurs, Massenet est en vogue. Le *Manhattan opéra House* (direction Hammerstein) a ouvert avec Hérodiade et dans la même semaine, Sapho et Thaïs. Là, le répertoire allemand n'a pas cours et lorsque l'on ne joue pas la Tosca ou Cavalleria on joue du Français. Mais hélas, où est il, le temps où l'on jouait Pelléas, Louise, et où l'on nous promettait Ariane et Barbe Bleue, Aphrodite, etc. ! Non, le répertoire français se compose en plus d'œuvres de Massenet, de Carmen, des Dragons de Villars et de la Mascotte.

Parmi les virtuoses innombrables qui se partagent les faveurs du grand public, les deux les plus applaudis ont été Rachmanninoff et Kreisler. Ce dernier est en ce moment en pleine possession de son talent et ses deux exécutions du Concerto de Beethoven, Dimanche et Mardi, ont pris des allures d'hommages respectueux à la mémoire du Maître de Bonn. Il est impossible de décrire l'émotion réelle que l'on éprouve à l'audition de cet admirable artiste. Et si quelques musiciens à la larme facile avaient

les yeux un peu rouges après le Concerto, ils sont bien excusables ; les impressions d'art pur sont assez rares pour qu'on les savoure pleinement, lorsqu'elles se manifestent de cette façon.

Rachmaninnoff se fait connaître comme pianiste et compositeur, jouant des concertos pour piano et conduisant des œuvres d'orchestre. On en promet une à la fin du mois à la New-York Symphony : Le Rocher.

Cette même New-York Symphony a ouvert sa saison avec une nouvelle audition d'Elgar, symphonie déjà jouée plusieurs fois l'an passé.

La musique de chambre a été moins favorisée jusqu'à présent : le célèbre quatuor Kneisel n'a pas encore recommencé ses séances. A signaler les séances de sonates Piano et Violon par Mme et Mr David Mannes. Dimanche prochain dernier, première séance, Sonate de Pierné ; le mois prochain, Sonate d'Enesco.

G. Barrère.

LETTRE DE MUNICH

Une moyenne de vingt concerts par semaine, depuis deux mois, et ce n'est que le commencement de la saison ! Le cinquantenaire de la mort de Spohr (22 octobre 1859) vaut à ses symphonies un regain de faveur : M. Paul Prill donne cet op 68, *A la gloire de la Musique*, d'après un poème de Carl Pfeiffer, dont elle se passe à vrai dire fort bien, et l'ouverture du drame hindou, sans trace de couleur locale du reste, *Jessonda*. M. Mottl enchérit et donne la IIIeme, *ut* mineur, avec l'ouverture et un air de *Faust*, le VIIeme concerto de violon et l'adagio du IXeme. D'où il appert que Joachim avait raison de les chérir et que nous avons tort de ne plus jouer ces symphonies, de même que celles de Joachim Raff (1822-1882), dont celle intitulée *Dans la forêt*, apparaît seule encore de loin en loin sur les programmes. M. Prill, lui, en a ressuscité une, titrée *Lenore*, d'après la Ballade de Burger ; l'orchestration en est parfois encore imprévue aujourd'hui. Je lis à l'instant l'expression du parfait mépris de M. Vincent d'Indy pour Raff, dans le second volume de son *Cours de composition musicale*. Or, la qualité mélodique de la première partie de *Lenore* (*l'Amour heureux*), surtout dans *l'Andante larghetto*, m'a fait penser parfois à celle du père Franck ! Tel qui compose sans soin (et encore est-ce bien sûr ?) rachète souvent ce défaut par des qualités de spontanéité,

de verve et d'invention, qu'il aurait bien tort de brider, et rien n'est fait pour rendre précautieux à l'égard des jugements, tranchants et sans appel, comme d'opposer à la catégorique condamnation de M. d'Indy, l'estime en laquelle M. Edgar Tinel tient Raff, puisque, en plein Bruxelles moderniste, l'auteur de *Franciscus* et de *Godelieve* a osé inaugurer par une symphonie de ce méconnu, presqu'un oublié, sa direction des concerts du Conservatoire. Je prétends pour ma part que, même au point de vue de la composition, il y a beacoup à apprendre dans *Lenore* et à tous égards beaucoup à se réjouir à une telle audition. Le retour d'une sorte d'idée fixe, sans insistance fatigante du reste, le programme, qu'il n'est pas indispensable mais seulement agréable de connaître, relient de telles œuvres hybrides mais charmantes, à la fois aux symphonies classiques et à celles romantiques d'un Berlioz et d'un Liszt.

M. de Hausegger, avec une reprise énergique de la symphonie *Faust* de ce dernier, a inspiré à tout Munich un vif regret du temps où, chaque semaine, nous pouvions assister à une mise en valeur des grandes œuvres les plus variées, mais en revanche aucun regret des jours où, sous sa direction et celle de M. Stavenhagen, les poèmes symphoniques de Liszt sévissaient par accablantes séries. Je sais que, à Paris, certains d'entre vous les réclament à cor et à cri. On a vite fait d'en être saturé ! Souffle court, rabachage, desseins ambitieux, hachis de petites intentions ridicules, parfois mot à mot musical fastidieux d'un texte littéraire donné, la prétention de traduire tous les grands chefs-d'œuvre de la poésie ou de l'art en une musique, sans grandes lignes comme sans composition organique, d'une part ; d'autre part, la seule compensation de quelques effets d'orchestre, qui ont cessé d'être neufs. Je ne sais rien de tel pour rejeter vers Brahms, qui est plus neuf, plus juste et plus profond dans ses *Variations sur le choral de Saint Antoine*, en effets d'orchestre et en peinture instrumentale, que tous ces *Mazeppa*, *Faust*, *Dante*, *Hungaria*, *Tasso*, *Orphée* ou simplement Kaulbach *(la Bataille des Huns)* d'un grand brave homme, qui ne doute de rien, mais qui manifeste à quel point il est inapte à pénétrer tant de grands sujets par la musique même dont il les paraphrase.

Et maintenant aux nouveautés. Le *Morceau nocturne (Nachtstück)* de M. Herman Zilcher, pour deux pianos et instruments à cordes, est fort intéressant et qui mieux est, d'une très délicate rêverie. M. Prill nous a apporté deux œuvres de jeunesse de Richard Strauss, la *Sérénade* op 7, pour

quelques bois et cuivres, et le concerto de violon op 8, œuvres aimables et déjà habiles, à la veine mélodique facile, où l'on sent la contradiction à la fois d'un esprit éveillé, qui va vite en besogne, et d'un caractère sérieux, qui tient à se rendre compte des ressources de chaque instrument. Sa sonate op 18, pour piano et violon, a eu raison aux soirées modernes (de M. A. Schmid-Linder, un grand ami de la musique française) de la sonate en *ut* majeur de M. d'Indy et de celle en *mi* mineur de feu Ludwig Thuille, comme il en sera toujours de la jeunesse, de la verve primesautière et même d'une certaine gaminerie, opposées aux plus nobles labeurs et aux savants accès d'humour de tous les " Législateurs du Parnasse ". M[lle] Sophie Blum veut une mention spéciale pour la manière, dont elle a tenu sa partie de violon, dans ces trois sonates si différentes où, entre le sagace éducateur allemand et l'éducateur français de grand style, Strauss apparut un peu comme l'enfant terrible *à qui tout est bon pour ce qu'il en veut faire*. Avec lui encore plus qu'avec d'autres la première chose en effet est toujours de se demander ce qu'il a voulu et non de le reprendre sévèrement à propos de ce qu'il aurait du.

Et voici les deux pièces de résistance : le quatuor à cordes op. 13, de M. Hans Pfitzner et certain *Prologue*, de M. Max Reger. Comment se fait-il que la musique de M. Pfitzner soit si ignorée en France, alors que celle de M. Reger y parait de loin en loin ? C'est le même cas qu'avec l'envahissant M. Strauss, alors que M. Mahler peu à peu conquiert ce premier rang, auquel seul il a droit parmi les grands musiciens de l'heure actuelle en Allemagne ? Je ne veux diminuer ni M. Reger, ni M. Strauss, mais enfin comment juger sérieusement la musique d'un pays, dont on omet les deux plus géniaux représentants. Mahler du moins prend ses éclatantes revanches ailleurs. Mais M. Pfitzner ! Il est à vos portes, à Strasbourg, où il opère des merveilles ; son œuvre est précieuse et rare entre toutes, réfléchie, ironiste, fantasque et surprenante, expression d'une Allemagne, qui est aussi peu que possible celle dont on trouve journellement de sportraits, très chargés et très superficiels, un peu partout dans votre journalisme. Ce quatuor op 13 est du reste si peu fait pour les habitudes de l'oreille allemande que, peut-être, lui donneriez-vous vos suffrages. Quant à l'opus 108 de M. Max Reger, *Prologue symphonique à une tragédie*, qui n'existe pas, mais qu'il faut supposer d'une rare brutalité, au nom du ciel laissez-le dormir, vous contempteurs de la *Sérénade* et des *Variations Hiller !* Sifflé l'an passé à Cologne, chûté quelque peu hier à Munich,

malgré la ferme défense de ceux qui ont pris la peine d'en suivre toutes les répétitions, il n'est certes pas fait pour plaire au public, encore moins aux savants. Rien d'amusant comme de surprendre l'air piteux et décontenancé des augures : c'est tellement plus fort que ce qu'ils sont capables de concevoir ! Dès lors ils prennent le parti de se réfugier derrière le sentiment public et de déclarer que la musique est faite après tout pour plaire ! Retour aux vieux errements, à tout le moins inattendu, chez de tels théoriciens de haut vol. Bref, tout le monde se met d'accord pour déclarer la *chose* exécrable. La *chose* est un mastodante, je le veux bien, mais elle est viable, croyez m'en, et elle a *sa* beauté. Entrecoupée neuf fois par une sorte de reproche du lointain, de blâme de l'horizon à l'adresse des méfaits et des fracas humains du premier plan, étalés dans les compactes et puissantes périodes, elle est peut-être l'une des plus hautes conceptions sorties de ce cerveau singulier, dont le modernisme s'accommode d'une structure par filaments enchevêtrées, tout comme l'impressionnisme patient et méticuleusement composé d'un Segantini. Aucune fantaisie dans le maniement de l'orchestre, il va sans dire, et cependant des finesses, des subtilités en quelque sorte psychologiques. Tous les musiciens de Munich présents sont, aussi bien que l'alliance de la critique et des profanes, unanimes dans un blâme et des réserves, où il entre un indéfinissable sentiment d'envieux respect.

Un jeune chef d'orchestre croate, M. Ivan Froebe s'est distingué par de soigneux programmes de soirées classiques, admirablement intelligentes et préparées *con amore*. Mais nous préférons le retrouver aux nouveautés qu'il annonce, entre autres l'*Apalachia* de Frédéric Délius.

William Ritter.



Les Livres.

CAMILLE MAUCLAIR. — La religion de la musique. (Fischbacher in-12°.)

Il est des livres dont le compte-rendu est possible, c'est à dire dont le lecteur attentif peut résumer la matière et présenter sommairement les résultats. Les ouvrages d'érudition et de science sont dans ce cas. La réalité objective dont ils ont découvert une parcelle se trouve éparse dans leurs feuillets noircis, et il suffit de la signaler au public, qui veut être renseigné en quelques mots.

Tout autre est l'œuvre de Camille Mauclair. Ici, c'est l'auteur lui-même qui se présente à nous, avec sa personnalité difficile à saisir, son âme complexe et son esprit sans cesse en mouvement. Vouloir rendre compte de la *Religion de la musique* serait chimérique. On ne commente pas une œuvre d'art, on la sent. Qu'on veuille donc me permettre de citer avant tout un passage du livre lui-même :

" *On ne parle plus guère de la musique aujourd'hui, malgré l'apparence. On discute beaucoup des musiciens et de leurs procédés ; on commente les desservants du culte, et leurs rites, mais la Déesse, en elle-même, pour elle-même ? On a tant dit que la musique exige la science, que ceux qui ne savent que l'adorer ingénument n'osent presque plus en parler qu'à eux-mêmes, comme des croyants dédaignés par des théologiens. Mais, sans la foi, toute théologie est vaine, et l'acte d'adoration du plus humble des fidèles est le seul prétexte légitime à toutes les pompes de l'Eglise. La musique ce n'est pas l'ensemble des partitions qui ont été écrites. C'est un élément éternel auquel elles font allusion... La critique en parle trop comme d'un art que nous avons inventé et dont les réalisations tombent sous sa juridiction... Vous et moi qui avons la passion de la musique, nous savons bien que ce n'est point aussi simple et qu'il y a autre chose. C'est uniquement de cette* " autre chose " *que s'occupe ce livre.* "

Voilà le point de vue, et voilà le ton. J'avoue que l'un et l'autre me séduissent infiniment. Non point que je me permette de juger ici le très grand écrivain qu'est Mauclair, mais j'estime que l'évolution de l'art musical s'accomplit précisément dans le sens indiqué par cet ouvrage, c'est à dire au profit d'un mysticisme sentimental de plus en plus caractérisé. Le mot de Religion n'est pas de trop ici. Car il y a l'abandon de soi, la soumission aux mystères, la magie des rites, la communion des fidèles, et même la prière si ce terme désigne bien l'essor d'une âme qui se dégage des liens matériels. Et qui nierait le culte de la musique, célébré par des millions d'êtres humains ?

En France une telle doctrine est nouvelle. Elle eut fait scandale il y a cinquante ans. Car le Français, depuis longtemps, est élevé dans l'irrespect de la musique. Tout l'effort de l'humanisme, lorsqu'on le considère de haut, semble avoir été dirigé précisément contre les revendi-

cations sentimentales, dont la musique assure aujourd'hui le triomphe. Et, ajoutons le de suite, c'est à Wagner, à ce Wagner, dont on trouve les mains si lourdes, qu'il est dû, de pouvoir parler présentement de Religion de la musique.

Depuis la révolution wagnérienne, la conception religieuse de l'art immatériel par excellence, s'accuse de plus en plus en notre Occident. César Franck, Charles Bordes et la Schola, le Motu Propio de Pie X, et Pelléas, qui est bien l'apologie du mystère, sont autant d'étapes dans cette voie, où Mauclair nous arrrête pour nous montrer le chemin parcouru. Et qui sait si l'Eglise elle-même, lasse du dogmatisme qui irrite les esprits, ne retrouvera pas sa gloire dans l'émotion sonore, dans la commune extase mystique, qui guérit les âmes et les corps.

Mauclair insite très justement sur la force collective de la musique " *L'orchestre, écrit-il, est l'expression diversifiée de la foule* ". Oui, et le triomphe de notre art moderne en Occident ne vient-il pas de cette action exercée sur la masse humaine, par la masse sonore ? Tant que la musique était un agrément surajouté, elle se voyait livrée aux mains de quelque privilégiés, dilettantes et amateurs, qui abusaient d'elle. Le jour où elle est devenue un objet de respect, un élément de vie, elle a eu ses fidèles. L'amateur sans pitié est devenu un *Ami* soumis.

Ce changement d'attitude dans le public est survenu lorsqu'il a été donné à la musique d'exercer tout son pouvoir. Il est aisé de rire aujourd'hui de Beethoven de Berlioz ou de Wagner. Leurs efforts démesurés nous semblent sans objet ; leur gesticulation ne nous en impose plus. Mais oublie-t-on les luttes qu'ils avaient à soutenir pour conquérir la liberté du culte de la musique ? Oublie-t-on le revirement complet qu'ils ont eu à opérer dans notre culture artistique : obliger le consommateur à subir la loi du producteur, alors que c'était le producteur qui jusque là était l'humble esclave du consommateur ! Tous les moyens étaient bons pour arriver au but. Aujourd'hui ils sont superflus ; et ces grands maîtres nous font l'effet d'enfonceurs de portes ouvertes. Oui, mais il fallait enfoncer la porte et permettre à la musique d'avoir les mains libres.

Comment cette magicienne s'est emparé du public, M. Mauclair nous le montre subtilement. La musique attire et fascine nos contemporains parcequ'elle leur offre l'occassion de se " *dèsindividualiser* ". C'est là une théorie que j'ai souvent soutenue, et je suis fort heureux de me rencontrer encore sur ce point avec M. Mauclair. Les moments que nous abandonnons à la musique sont autant d'arrêts pour nos soucis personnels. Dans ces instants d'oubli nous nous déchargeons d'un trop plein d'énergies égoïstes, et la tension de nos volontés s'apaise. Aussi le pouvoir et le prestige de la musique grandissent-ils dans la mesure où l'individualisme se développe lui-même. Jadis l'individu, hiérarchisé, protégé par sa classe sociale, sa corporation, sa coterie locale, demandait à la musique un simple délassement. Mais lorsque ce même individu, déraciné, affolé par la concurrence inexorable, meurtri par une société qui cherche son équilibre, a été obligé de rassembler en lui-même toutes ses énergies, et de faire front devant tous, pour ne pas succomber, alors, la passion d'un repos, d'une détente, d'un refuge n'importe où, hors du monde, hors des réalités, lui est devenu nécessaire. Et la musique lui a tendu les bras, lui a donné moyen de retomber à son tour dans le Grand Tout, dont l'exaspération de sa personnalité le l'arrachait à toute heure. Non pas la musique dont il était le maître et qu'il créait pour son plaisir, c'est à dire pour satisfaire son propre moi. Mais la musique qui le dominait, qui l'annéantissait, qui l'arrachait à tout. Et ainsi est née la Religion d'une musique de magnétisme et d'hypnose.

Cette incroyable puissance d'un art qui est le contrepoids nécessaire d'un civilisation scientifique et mécanique comme la nôtre, est à peine entrevu. Et le temps passera avant que le livre de Mauclair ne soit admis par tous. Nous avons encore dans l'enseignement et dans les pouvoirs publics des éléments d'indifférence et de suspicion à l'égard de la musique. Ils ne

disparaîtront pas tout à fait. (Heureusement d'ailleurs.) Et, si, un jour le culte de la musique était reconnu par l'Etat, nous verrions sans doute ses fidèles accusés de cléricalisme. Au fond l'Université n'a pas désarmé devant la musique. Pour elle nous sommes toujours des importuns. L'Université a tort. Du moins l'Université littéraire. Je crois qu'entre la Science et la Musique, entre le rêve intérieur, et l'action directe, entre les deux pôles de l'activité humaine, les Lettres auront une situation de moins en moins brillante. Elle ont été un compromis nécessaire, une concession arrachée au sentiment. Elle ne sont plus qu'un intermédiaire utile. Leur rôle, et leur vrai rôle est de servir — comme Kundry, — servir de truchement intellectuel. Lorsqu'elle remplissent efficacement ce rôle lorsqu'elles gagnent des adeptes au culte de la musique elles font œuvre bienfaisante et logique. Et c'est pourquoi le livre de Mauclair est un des meilleurs que la Toute Puissante Musique puisse offrir à l'intellect de ses fidèles dévots. J. E.

ERNEST REYER. — *Quarante ans de musique*, 1 vol. in-18, Calmann-Lévy, 1909.

Sous ce titre, l'éditeur Calmann-Lévy publie un recueil de feuilletons de Reyer, extraits du *Courrier de Paris* et du *Journal des Débats*. Voilà donc exaucé le vœu que je formulais à la fin de ma notice sur Reyer, publiée en 1897,[1] au nom de tous ceux qui prisaient la forme de ces feuilletons, l'esprit et la malice de leur auteur, peut-être plus que ses productions musicales! Reyer ne s'était décidé, parait-il, que tout à la fin de sa vie à donner au libraire un recueil de ses articles. Il est bien regrettable qu'il n'ait pu revoir les épreuves lui-même, car le livre est saupoudré de fautes d'impression qui en rendent la lecture pénible et défigurent les noms propres avec une persistance qui désolerait les intéressés, s'ils n'étaient morts pour la plupart. Mais notre collaborateur A. de Bertha, sera peut-être très étonné d'apprendre qu'il a fait jouer à l'Opéra-Comique un opéra intitulé : *Mathias Cornu*, pour ne citer qu'un exemple !

A mon avis, les artistes, et en particulier les compositeurs, sont peu aptes à faire de la critique, parce que s'ils possèdent les connaissances techniques nécessaires, ils manquent d'impartialité, d'objectivité et fort souvent aussi de lecture, d'érudition, de sens historique. De plus, trop fréquemment leur chronique sert à des fins intéressées ; ils la manient en guise de levier pour forcer la porte d'un théâtre... Cette réserve de principe exprimée, j'accorde volontiers qu'il est beaucoup plus captivant pour le public d'avoir l'opinion, même passionnée, d'un Weber, d'un Schumann ou d'un Wagner, d'un Berlioz, d'un Reyer ou d'un Saint-Saëns, sur les compositeurs de leur temps et sur les maîtres, en général, que celle d'un critique professionnel.

Le livre que nous présente M. Henriot, ami personnel du défunt, est disposé de manière à donner un aperçu des jugements portés par Reyer sur Wagner, Berlioz, Weber, Gluck, Félicien David, Gounod, Bizet, Lalo, MM. Cam. Saint-Saëns et Massenet. Au moins pour quelques-uns de ces noms, il est bon de se reporter à un recueil plus ancien : *Notes de musique*, édité par Charpentier en 1875.

Avec ces deux volumes, on a à peu près tout le Panthéon musical de Reyer ; il n'est pas très étendu : Gluck, Spontini, Weber, Berlioz et aussi Wagner, mais avec un culte moins pieux. On remarquera, et moins dans les articles réimprimés eux-mêmes qu'à la lecture de la table analytique des feuilletons de Reyer, annexée au recueil, qu'il n'a presque jamais entretenu ses lecteurs de musiciens antérieurs à Gluck et de sujets autres que ceux relatifs au théâtre. Ainsi, il n'est question de Beethoven que comme auteur de *Fidelio*. En dehors de Wagner qui a beaucoup préoccupé le monde musical de son temps, Reyer ne s'est guère intéressé aux compositeurs étrangers. Ce n'était ni un curieux, ni un savant ; il ne hantait pas les bibliothèques musicales, pas même celle de l'Opéra dont il était le titulaire rétribué. Aussi sa critique, volontairement exempte de pédantisme, avait-elle le ton d'une causerie familière,

[1] Dans la *Musique française moderne*, 1 vol. in-18. Paris, 1897, Havard fils.

alimentée plus souvent par des potins de coulisse que par l'analyse de symphonies ou de quatuors. Cependant, à l'occasion d'*Euryanthe*, jouée par Carvalho en 1857 au Théâtre Lyrique, avec un livret inepte de Saint-Georges, Reyer cherche querelle à Fétis et en termes techniques, pour un article de dictionnaire où celui-ci s'était permis de signaler des imperfections dans Weber. Reyer relève le gant comme pour une injure personnelle ; il prend le parti de l'imagination contre la science scolastique.

Très enthousiaste et prêt à rompre des lances pour ses maîtres préférés, mais sans vues esthétiques bien profondes, il témoignait aux *jeunes*, lorsqu'ils manifestaient un talent précoce, par exemple à Bizet, à Saint-Saëns, à Massenet, dans leurs débuts, une bienveillance qui se démentit lorsqu'il reconnut en eux des rivaux redoutables. Reyer savait comme pas un l'art des allusions malignes, des mots à double entente, de la rosserie aimable enveloppée des grâces du style académique. Il fallait parfois lire entre les lignes de ces feuilletons lentement élaborés, pour découvrir quelque redoutable malice et c'était un régal pour les initiés. Le présent volume ne donne de ce talent caustique que de rares spécimens, mais il permet de se rendre compte du wagnérisme très anodin et très timoré de Reyer.

Avant 1870, le compositeur de la *Statue* passait pour un esprit avancé parce qu'après être allé avec Th. Gautier entendre *Tannhaüser* en 1857, à Wiesbaden, [1] il parla de Wagner avec convenance et sympathie et qu'il a plusieurs fois engagé le directeur du Théâtre Lyrique à accueillir le *Vaisseau fantôme* et *Lohengrin*. Ses admirations wagnériennes n'allaient guère au-delà. Il se vit forcé cependant d'évoluer avec son temps, de faire amende honorable à *Tristan*, de louer la verve musicale et l'habilité contrapontique des *Maîtres-Chanteurs*, au moins tant que ces œuvres se jouèrent seulement dans les concerts ou en Belgique. Mais le succès de la *Walkyrie* à Paris inquiéta fort l'auteur de *Sigurd*. Même son compte-rendu de *Siegfried* joué à Bruxelles en 1891, se termine par un avis au lecteur empreint de cet esprit de suggestion qui lui fit écrire un jour, à propos de la *Gœtterdämmerung :* " L'heure du *Crépuscule* ne paraît pas encore près de sonner ! " Comprenant le sens de ces adroites insinuations, les directeurs de l'Opéra retardèrent autant qu'ils le purent la mise en scène des deux dernières parties de la Tétralogie. Grâce à leurs égards pour *Sigurd*, *Siegfried* n'entra au répertoire qu'en 1902 et l'heure du *Crépuscule des Dieux* ne sonna qu'en octobre 1908... Reyer mourut au début de 1909. Je ne prétends pas qu'il en soit mort. Il avait 85 ans !..

Je n'ai pas très bien discerné quel ordre a présidé au choix des articles concernant Gounod, Verdi, Lalo, etc.. Pourquoi nous donner seulement le compte-rendu de *Faust* et point celui de *Roméo et Juliette ?* Pourquoi *Othello* et non *Falstaff ?* Pourquoi avoir laissé de côté le feuilleton sur *Namouna*, alors que Reyer fut un des rares critiques qui proclamèrent la valeur musicale de ce ballet ? Enfin pourquoi n'avoir point publié les appréciations de Reyer sur C. Franck, quand il est des premiers à avoir reconnu le mérite des oratorios *Ruth* et *Rédemptions ?* Si ces lacunes s'expliquent par l'intention de donner un tome II à ce recueil, on peut excuser M. Henriot et il faut surtout lui savoir gré d'avoir dressé une table chronologique et analytique des articles de Reyer, qui servira de guide à la curiosité des musicographes. [2] Mais pourquoi MM. Calmann-Lévy ont-ils négligé d'en faire faire une pour les feuilletons de Berlioz ?

GEORGES SERVIÈRES.

[1] J'ai signalé son article au *Courrier de Paris* dans *Richard Wagner jugé en France*, 1 vol. in-18, 1887.

[2] Si c'est bien à la fin de 1866 que la chronique musicale des *Débats* fut confiée à Reyer, ce n'est pas, comme le croit M. Henriot, quelques mois auparavant que d'Ortigue succéda à Berlioz, mais trois ans plus tôt, à l'automne 1863.

LE GÉNIE ÉPIQUE DE RICHARD WAGNER.

Il y avait deux thèses sur Richard Wagner. Je me trompe. Il y en avait plus de deux. Mais on les pouvait réduire à deux : 1° Richard Wagner est un musicien ; 2° Richard Wagner est un poète dramatique. On peut hésiter entre les deux thèses. On peut même les réunir. Elles ne sont point contradictoires.

En voici une troisième : Richard Wagner est un poète dramatique doué d'un double génie : celui du drame, celui de l'épopée. Dans la première période de sa carrière les deux génies s'opposent. Dans les drames de la grande époque ils se mêlent. Le drame reste sur le théâtre. L'épopée se développe dans l'orchestre.

Et de ce mélange bénéficie le drame attendu que l'orchestre a une puissance d'objectivation qui fait défaut à l'aède dans l'épopée verbale. Dans l'épopée musicale, on ne prend plus garde au récitant : il est supplanté, supprimé. A cette illusion d'une épopée se racontant elle-même s'en ajoute une autre, que Richard Wagner, dans son *Oper und Drama* paraît bien avoir essayé de décrire. Là il s'exprime sur le sens de l'ouïe comme il parlerait du sens visuel. Il dote l'oreille d'une vraie faculté de vision. Pourquoi ? Parce que tandis que nos yeux nous font percevoir l'événement présent, celui qui se passe sur la scène — ; par l'audition, ou plutôt par la réaudition des motifs-conducteurs nous percevons en même temps l'événement passé, cause lointaine ou prochaine du fait présent. En même temps encore, et toujours par le moyen de l'oreille, nous pressentons le futur: autant dire que nous en percevons les approches. Le thème de la malediction d'Alberich chaque fois qu'il traverse l'orchestre équivant à un rappel doublé d'une attente. Ceci a été dit vingt fois. Mais nul, que je sache, n'a eu l'idée de rapprocher la méthode symphonique de Richard Wagner de celle d'un Homère ou d'un Virgile. Et si nous soutenons que le drame y gagne, et que par là, loin de dégénérer il se régénère c'est parce que la fonction épique, gràce à la suppression du récitant, s'adapte singulièrement aux conditions du poème dramatique. Richard Wagner peut donc être considéré comme ayant résolu, au moyen d'une synthèse originale, une antithèse jusque là insoluble. Les deux membres de l'antithèse étaient : *a.* le drame ; *b.* l'épopée. La synthèse est : *c.* le drame wagnérien soit le *Ton-Wort-Drama.*

Telle est l'opinion que nous avons défendue dans notre : *Musicien-poète Richard Wagner.* La critique a fait bon accueil au livre et nous l'en remercions. Nous l'en aurions remerciée davantage si elle avait songé à nous discuter.[1]

Car notre thèse est discutable. Elle l'est d'autant plus que Richard Wagner ne paraît point s'être attribué les dons épiques. L'absence du récitant l'a empêché d'apercevoir entre l'épopée, d'une part, et la partie symphonique de son drame, de l'autre, les analogies par nous signalées. Avons-nous donc eu tort d'être sensible à ces analogies et d'attirer sur elles l'attention de la critique ?

Un livre comme celui que nous venons de faire, s'il y avait été question d'un Schiller ou d'un Gœthe aurait pu être jugé, médiocre, paradoxal ; on eût même pu en déconseiller la lecture. Mais on nous aurait à tout le moins discuter. Quand on écrit par la critique littéraire, ce que nul autre n'a écrit avant soi, on court de gros risques et l'on s'expose à de dures ripostes. D'où vient que la critique musicale laisse passer des opinions aussi graves sans y prendre garde ? En méconnaîtrait-elle l'importance ? Car il est bien évident que si nous avons tort, notre opinion est de celles qui égarent. Et c'est le cas où jamais de nous crier: “casse-cou!”

[1] La négligence de celui de nos collègues qui s'était chargé de rendre compte du livre, Mr L. Dauriac, se trouve aujourd'hui réparée, puisque l'auteur lui-même veut bien poser devant nos lecteurs le problème essentiel de son ouvrage. (La rédaction.)

Je n'ignore pas que notre thèse est de celles dont un amateur de musique dirait volontiers qu'elles ne lui font " ni chaud ni froid ". Il est en effet une façon d'écouter la musique assez répandue : elle consiste à ouvrir les oreilles et à fermer l'intelligence. Je ne sache pas que ce soit la meilleure façon d'écouter Richard Wagner ni qu'elle soit du goût de MM. Gaston Carraud, Louis Laloy, Camille Bellaigue, Raymond Bouyer... etc. Il est donc surprenant qu'en France il ne se soit trouvé personne pour juger notre jugement, l'approuver, le combattre ou en limiter la portée.

Et c'est pourquoi nous venons faire appel à la discussion et à la critique. Il est peu de sujets plus intéressants et qui aient plus de portée, et qui soient plus actuels, si les doctrines de Brunetière sont encore vivantes et si elles donnent encore à penser, ce que, pour notre part nous espérons fermement.

LIONEL DAURIAC.

OUVRAGES REÇUS.

— MEIGNEN (E.) & FOUQUET (E.) — Le Théâtre et ses lois (Librairie théâtrale 30, rue de Grammont, in-12° de 450 pp. 3,50).

— BAGGERS (Joseph). — Méthode de timbales et instruments à percussion. (Enoch, in-fol. de 140 pp. 12 frs).

— CATALOGUE of the manuscript music in the British Museun. Vol. II. Secular vocal Music. (London 1908 in-4° de 960 pp.).

— PEDRELL (Felip). — Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputacio de Barcelona. Vol. II (Barcelona 1909 in-4° de 382 pp.)

— MUSICAL ASSOCIATION. — Proceedings of the Musical Association. 45 Session 1908-1909. (London-Novello, in-8° de 206 pp. one guinea.)

— BRUN (Abbé F.) — Traité de l'accompagnement du chant grégorien. (Bureau d'édition de la " Schola " 1909, in-4° de 64 pp.).

— CUMBERLAND (Gerald). — Imaginary Interwiews with great composers. (London W. Reeves, in-12° de 232 pp.)

— CURZON (H. de). — Contes épiques. (Fischbacher in-12° de 300 pp.).

— RADICIOTTI. — M. G. Radiciotti annonce l'apparition d'un ouvrage fort important sur G. B. PERGOLESI, de 500 pages, qui paraîtra dans le courant de 1910, et coûtera 6 lire. S. I. M. reçoit les souscriptions à ce volume.

— TIERSOT (Julien). — Gluck. (Collection de *Maîtres de la Musiqne.* Alean 1909, in-12°.)

— HARCOURT (Eugène d'). — La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie. (Fischbacher in-12° de 550 p. 7.50.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU 15 NOVEMBRE 1909

La première séance de la saison a été tenue à la Maison Gaveau le 15 novembre à 4 heures. Assistaient à cette séance : M.M. Malherbe, Ecorcheville, Prod'homme, Boschot, Mlles Daubresse, Pereyra et Sauvrezis, M.M. Dauriac, Lyon, Greilsamer Gariel, Ruelle Bouvet, Rikof.

M. Ecorcheville donne lecture d'une lettre de la Section belge, l'invitant à assister à la séance d'inauguration de cette section à Bruxelles le 20 octobre dernier, sous la présidence de M. E. Tinel. M. Ecorcheville fait le récit de cette séance, qui comptera dans les annales de la musicologie belge, il fait part des désirs de nos collègues, et indique leur volonté de s'organiser en section tout à fait active. La Section de Paris, sur la proposition de son président, M. Malherbe, envoie à la Section belge l'assurance de ses vœux les plus sincères.

Sur la proposition de M. L. Dauriac, président honoraire de la Section, des félicitations sont adressées à M. Maurice Emmanuel, qui vient d'être désigné au choix du ministre pour remplacer M. Bourgault-Ducoudray, à la chaire d'histoire de la musique au Conservatoire. M. Dauriac prend occasion de cette nomination pour exprimer le désir de voir l'enseignement musicologique dans un Conservatoire prendre un jour un aspect moins historique et plus directement adapté aux besoins des élèves musiciens. Il souhaiterait que l'histoire biographique fut remplacée par l'histoire morphologique, c'est à dire par celle des formes de la musique, qui intéressent surtout les artistes. Une discussion s'engage à ce propos et la section décide de réserver ce sujet pour une communication particulière, et pour une séance à laquelle M. Emmanuel pourra prendre part.

Les candidatures suivantes sont présentées et admises à l'unanimité :

Mme Hibert, présentée par Mlle Girod et M. Ecorcheville,
M. Schneider ...... par Mlle Girod et M. Ecorcheville,
Mlle Neufeld ...... par M. Prod'homme et M. Ecorcheville.

M. Dauriac fait ensuite une communication sur le sujet suivant : *Comment faut-il se préparer à lire Opéra & Drame de Wagner ?* Cette communication servira de préface à la traduction de l'œuvre littéraire de Wagner par notre collègue J. Prod'homme.

M. A. Boschot propose un projet de *Dictionnaire thématique de la musique*, dans lequel les exemples de musique, notés sous leur forme la plus brève, seraient groupés, de manière à permettre d'étudier la valeur, la fréquence et l'évolution des expressions et des phrases dont se sert le musicien.

La séance est levée à 6 heures.

LE COMITÉ.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.



A NOS LECTEURS

La Revue Musicale S. I. M., publiée par la Section parisienne de la *Société Internationale de musique*, atteint la sixième année de son existence. D'abord goûtée par un public restreint, elle a peu à peu forcé l'attention générale, et elle se trouve dans l'heureuse nécessité d'augmenter la nature de ses matières. Elle vient d'être choisie par la *Société française des Amis de la musique*, pour collaborer à cette grande œuvre de philanthropie musicale placée sous le patronage des plus hautes personnalités artistiques et mondaines. Enfin un des plus puissants éditeurs de Paris, la *Librairie Charles Delagrave*, a pris en mains ses destinées, qui seront désormais celles d'un grand périodique musical, capable d'intéresser à la fois les érudits et les gens du monde, les amateurs, les spécialistes et les professionnels.

Pour répondre entièrement à ce programme, nous créons aujourd'hui, avec l'*Actualité Musicale*, une nouvelle annexe dans laquelle auront leur place toutes les questions d'un intérêt pratique, immédiat et direct. Nos lecteurs trouveront donc désormais dans S. I. M., à côté de la musicologie

proprement dite, à côté des articles d'idées générales et de doctrine, l'examen aussi complet que possible de tout ce qui constitue la vie musicale de notre temps.

Cette *Actualité Musicale* annexée à S. I. M., pourra s'en détacher, et sera tirée à part, sous une couverture spéciale, pour tous ceux qui ne s'intéresseraient qu'à elle, et qui demanderaient simplement à une revue musicale de les renseigner brièvement, à peu de frais, sur ce qui ce passe dans le monde entier.

Les différentes rubriques de l'*Actualité* seront classées de la façon suivante :

Théatres et Concerts. — Le tableau des auditions données et annoncées partout où il se fait de la musique digne de ce nom, sera condensé en quelques pages de rapides informations. S. I. M. publiera prochainement la liste complète de ses correspondants, en France et à l'Étranger.

Jour et Nuit. — Sous ce titre nous résumerons, sans jamais sacrifier à l'indiscrétion, les nouvelles et avis divers, les échos, et tous les menus faits qui illustrent et qui font comprendre l'histoire quotidienne de la musique. En tenant ainsi au courant nos contemporains, nous travaillerons également pour les musicologues de l'avenir.

Lutherie. — La facture instrumentale s'impose à notre attention. C'est elle la grande réalisatrice de l'art sonore. Permettre aux inventeurs de faire connaître leurs découvertes, aux constructeurs de signaler leurs travaux récents, c'est rendre

service aux amateurs, aux professionnels, aux compositeurs aussi bien qu'à l'industrie et au commerce. Notre publication sera donc largement ouverte à chacun, et la lutherie ancienne tiendra ici la place qu'elle mérite dans l'actualité, et qu'elle occupe dans l'intérêt du public. Cette rubrique alimentée par toutes les bonnes volontés, suivra en France le modèle donné en Allemagne par la Zeitschrift für Instrumentbau, si remarquablement dirigée par notre confrère *Paul de Witt.*

Intérêts Professionnels. — Tous ceux qui font de la musique leur "*principal*," attendent d'une revue sérieuse et utile autre chose que des compliments et de la littérature. Nous nous efforcerons de préciser leurs revendications sans aucun esprit de parti, et de les faire aboutir par tous les moyens dont nous disposons. Ils comprendront, à leur tour, l'intérêt qu'il peut y avoir pour eux à s'appuyer sur des groupements comme celui de la *Société Internationale de musique* et celui des *Amis de la musique*.

Orphéonisme. — Les orphéons, fanfares, chorales et musiques militaires, n'occupent pas dans nos revues musicales la place que réclament leur nombre et leur activité. Nous nous ferons auprès du public, et auprès des hautes personnalités politiques qui nous patronnent, l'interprète de leurs justes doléances. Nous attirerons par contre leur attention sur l'œuvre de propagande artistique, dont ils ont en quelque sorte la mission, sur leur répertoire, dont l'indépendance devrait être absolue, enfin sur cet admirable mouvement fédératif qui s'accomplit en ce moment an sein de leurs groupements régionaux.

Danse. — La danse, avec ses maîtres et ses adeptes est absolument bannie des organes ordinaires de la musique. Un incompréhensible sentiment de méfiance la fait écarter par ceux qui ont le devoir de nous renseigner et de nous instruire. Cette situation humiliante doit changer. Au moment où Jacques Dalcroze, Isadora Duncan, les danseurs russes et les sœurs Wiesenthal nous imposent une rénovation orchestique venue de l'étranger, il convient de rechercher quelle est, et quelle sera l'attitude de la France dans ce problème de la danse moderne, et des équivalents rythmiques de l'art musical.

Édition Musicale. — Enfin l'édition elle-même, a droit à sa part de notre Actualité. Les perfectionnements de l'art sont intimement liés à ceux et de la notation, de l'impression de la librairie. Il est peu flatteur pour la France, qui tient aujourd'hui peut-être la première place dans le mouvement des idées musicales, de ne pas posséder un organe semblable à la grande Bibliographie de nouveautés publiée à Leipzig par *Hofmeister*. Grâce à l'appui des éditeurs et marchands de musique parisiens, qui sont décidés à nous soutenir dans cette voie, grâce en particulier à l'intervention de la *Chambre syndicale des Éditeurs de musique*, nous serons à même de publier chaque mois la liste complète des nouveautés parues. En outre nous viendrons en aide, par des enquêtes, par des questionnaires, par des démarches et des articles, à tout ce qui peut seconder l'essor de la librairie musicale, du côté des éditeurs comme du côté du public.

Un Questionnaire sera ouvert en permanence, pour

permettre à nos abonnés de se renseigner entre eux, de faciliter les recherches, les échanges pour établir en un mot entre tous ceux qui se passionnent pour la musique, à quelque titre que ce soit, une correspondance profitable aux bonnes relations du monde musical.

Ainsi adaptée à tous les besoins, pourvue de tous les moyens d'information et d'investigation, l'ACTUALITÉ MUSICALE devra certainement rendre les services que chacun attend d'elle, et nous espérons qu'elle trouvera auprès de nos lecteurs l'accueil quelle s'est promis de leur bienveillante sympathie.

LA DIRECTION.



Théâtres et Concerts

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La Société des Concerts a commencé sa 83me année d'existence par la Symphonie de Franck.

Il faut sans doute voir dans ce choix l'intention de M. Messager de rester fidèle aux grandes œuvres classiques, mais aussi d'admettre les tendances modernes. De coupe et de forme classique, la symphonie en ré mineur est bien moderne par l'orchestration, et par la cohésion puissante des thèmes qui ne sont plus juxtaposés, mais se superposent et se pénètrent avec un art admirable. N'est-elle pas un peu l'image de l'antique société qui, sans cesser son culte de la symphonie Beethovénienne, a, depuis quelques années surtout, ouvert ses programmes à beaucoup des grandes œuvres modernes ?

Le choix était excellent, l'exécution fut parfaite, surtout de la part des bois et des cuivres. M. Messager l'a conduite avec sobriété et précision.

Le programme du premier concert s'inspirait de cet esprit, allant de la Bataille de Marignan de Clément Jannequin, à Sadko de Rinisky Korsakow, par un Concerto pour hautbois de Haendel.

La vieille page de notre Renaissance musisale, si spontanée, si pittoresque, eut son habituel succès. On fut moins juste pour le Sanctus de la Messe du Pape Marcel, de Palestrina, qui méritait autant d'applaudissements. Les chœurs la chantaient pour la première fois. Ils en ont, dans cette salle idéale (que nous garderons encore bien deux ans, espérons-le) mis en valeur tout le travail harmonique, varié malgré la simplicité des moyens. A St Gervais, où la Messe du Pape Marcel fut souvent donnée, l'éloignement nuit à ces détails. On ne s'en tiendra pas là, nous le désirons, on nous donnera cette année d'autres œuvres chorales de l'Italie et de l'Espagne du XVIe Siècle.

Dans le Concerto de Haendel, la sonorité de M. Bleuzet fut un enchantement. Ce furent de justes applaudissements.

L'ouverture d'Egmont termina le concert par l'apothéose de Beethoven.

CONCERTS LAMOUREUX. — Il nous est difficile de donner ici mieux qu'une nomenclature.

En Novembre, la série des Symphonies de Beethoven a continué par l'Héroïque, les symphonies en si b et en ut mineur, puis par la Pastorale. Notons encore des œuvres qui sont de fondation les dimanches à la Salle Gaveau : Ouverture du Vaisseau Fantôme, ouverture de la Flûte enchantée, fragments des drames Wagnériens, Thamar, de Balakirow etc., pour en venir aux premières auditions de pages modernes.

On a fait bon accueil à une suite de M. A, Philip, Rapsodie sur deux airs basques, rythmée et ingénieuse d'orchestration. M. Périlhou qui excelle dans les pastiches de musique ancienne — ce qui n'est pas une critique car pour l'imiter ainsi, il faut aimer le XVIIIe siècle musical français et en être pénétré, M. Périlhou a donné une agréable « Fête patronale en Velay », Bourrée-Musette, Carillon, Procession, Danses. Il y a une grâce et une

franchise de touche agréables dans ses esquisses reposantes. Il y a de l'archaïsme, mais juste ce qu'il en faut.

La Symphonie en trois parties de M. F. Casadesus a été également applaudie. Chacune des parties est subdivisée en trois mouvements, sans interruption, bien entendu. L'œuvre est mélodique, mais nullement banale ; l'auteur paraît avoir un tempérament de théâtre. Souhaitons lui de nous en donner bientôt la preuve. Enfin la fantaisie pour piano de M. A. Kunck, son envoi de Rome il y a deux ans, laisse un rôle assez restreint au piano, mais présente un orchestre vif et chatoyant qui a plu. En résumé, dans ces quatre concerts, M. Chevillard a présenté quatre œuvres nouvelles d'un réel intérêt.

Comme solistes, citons Mme de Lausnay, dans la Fantaisie de M. Kunck, M. Maurice Dumesnil dans le Concerto de Liszt. M. Polhain, de Nancy, dans le Concerto pour violoncelle, de Lalo, Mme Jeanne Raunay et M. Imbart de la Tour, dans la dernière scène du premier acte de la Valkyrie, enfin Mme Isnardon qui a chanté avec style un air de l'Enfant Prodigue de M. Debussy et La Procession, de Franck.

F. Guérillot.

CONCERTS-COLONNE. —



On a réentendu avec plaisir, par le puissant organe de Mme Litvinne, la *Penthétilée* de M. Bruneau, et par la voix un peu frêle, mais charmante et conduite avec beaucoup de goût, de M. Coulomb, le *Shylock* de M. Fauré : deux œuvres qui apparaissent trop rarement sur les programmes.

M. Pugno a tenu avec sa maîtrise habituelle la partie concertante dans les Variations symphoniques de Frank, et la Symphonie sur un chant montagnard de M. d'Indy.

A l'autre extrémité de l'échelle des pianistes, par la taille sinon par le talent, se place la toute petite et gracieuse personne d'une douzaine d'années qui, après son brillant premier prix, vient de prendre contact avec le grand public dans les Variations de Beethoven pour piano seul, op 35, première épreuve (très-réduite) du finale de la symphonie héroïque. Mlle Aline van Bärentzen y a obtenu un vif succès, bien dû à son jeune âge ; et, ce qui est plus rare, elle l'a mérité par l'intelligente finesse de son jeu.

Le chapitre des nouveautés se borne à trois œuvres, dont une en seconde audition. Les petits préludes symphoniques extraits par M. Saint-Saëns de la musique écrite par lui pour le drame religieux (ou plutôt antireligieux) de M. Brieux, *La Foi*, perdent beaucoup à être séparés des scènes qui les ont inspirés et en éclaireraient le sens ; ils attestent du moins que la sûreté de main du maître n'est en rien altérée par l'âge qu'on ne voudrait jamais lui donner, s'il ne mettait une certaine coquetterie à l'avouer.

Le conte symphoniquement illustré par M. Pierre Coindreau, *Le Chevalier moine et les Diables dans l'abbaye*, montre chez cet auteur, avec un goût louable pour le savoureux langage de nos pères, un sens très vif du pittoresque adéquat ; mais son illustration est plutôt une enluminure qu'une peinture en pleine pâte.

Quant à la *Suite française* de M. Roger Ducasse, déjà exécutée le 28 février dernier, et qu'on peut bien dire redemandée, une œuvrette tout-à-fait charmante. On peut beaucoup attendre de ce jeune compositeur, et il faut retenir son nom sans confondre : maintenant — toutes proportions gardées ! — il y a Dukas et Ducasse. Ni l'un ni l'autre, pourtant,

n'ont pu décrocher cette étrange timbale qui s'appelle le prix de Rome : ô beauté des concours officiels !

G. Allix.

SOCIÉTÉ J. S. BACH. — Nous retrouvons M. Gustave Bret et sa petite phalange accrue, devenue un solide bataillon. Et ce n'est pas seulement par le nombre, c'est aussi par la sûreté d'attaque et la qualité des voix que la troupe a gagné. Il ne lui manque plus que quelques voix d'hommes pour être absolument homogène.

La société ne donnera cette année que quatre concerts, préférant la qualité à l'abondance. Pour le premier, c'était l'Oratorio de Noël, ou plutôt une sélection des six cantates qu'il est impossible de donner en une séance.

Pour les solistes, c'est avec raison que M. Bret va les prendre en Allemagne ; ils ont une tradition qui manque aux nôtres, pour cette musique vocale d'un genre si spécial. Mlle Maria Philippi en est l'interprète parfaite; elle vient encore de le prouver. Mlle Elsa Homburger, qui vient faire consacrer à Paris une réputation acquise en Allemagne, en Suisse et récemment en Belgique, a un soprano d'une justesse absolue et bien égal dans sa grande étendue. Les parties de ténor et de basse étaient tenues par M.M. Georg Baldsum et M. Fritz Haas, irréprochables. M. Baldsum dit le récit du Maître de Leipzig dans un style parfait, ce qui n'est pas fréquent. Il est toutefois regrettable que les airs n'aient pas davantage trouvé grâce devant M. Bret. Il en avait trop supprimé, ce qui nous a privé de ces excellents artistes, et a détruit l'équilibre de l'œuvre. On eut pu, sans inconvénient prolonger le concert d'une demi heure et sauver quelques pages.

CONCERTS HASSELMANS. — Sa nomination au pupitre de chef d'Orchestre de l'Opéra-Comique n'a pas empêché M. Hasselmans de persévérer dans son entreprise de l'an dernier, et nous en sommes heureux. Son orchestre, moins nombreux que ceux du Chatelet et de M. Chevillard, a une ardeur et une bonne volonté qui nous vaudront bientôt une exécution parfaite.

M. Hasselmans a donné en Novembre deux concerts, sur les six qu'il annonce. Au premier, la Symphonie en la de Beethoven, au second, la huitième Symphonie de Bruckner, déjà jouée l'année dernière. Puis La fille de Pohjola, poème symphonique de M. Sibelins, des lieder de M. Leo Sachs, chantés par Mme Grandjean, le Concerto en ré de Mozart, pour piano, joué de façon exquise par M. Casella, etc.

Comme œuvre inédite, le concert du 27 novembre nous apporta un poème symphonique de M. Torre-Alfina sous le titre un peu ambitieux de " Prométhée enchaîné ". Par contre, l'orchestre a été bon dans Antar, de Rimsky Korsakow, dans quatre pièces brèves pour piano de M. Fauré, orchestrées par M. Hasselmans, et de justes applaudissements ont remercié Mme Isnardon qui avec un chœur composé d'élèves de M. Isnardon, a chanté une scène d'Iphigénie en Tauride.

SCHOLA. — Pour leur premier concert mensuel les chœurs et l'orchestre, dirigés par M. Marcel Labey, ont donné une sélection importante de Dardanus, de Rameau. Cette audition nous a fait regretter — et nous croyons que ce fut un regret presque unanime — que cette grande œuvre ne soit pas remise à la scène. Il y a des livrets pires, mais, tel qu'il est, celui de Dardanus rend la représentation bien difficile de nos jours. Cependant un directeur ne pourrait-il pas s'y risquer avec une mise en scène restreinte et quelques coupures dans les chœurs ? Le dialogue est d'une justesse si parfaite, il est coupé d'ariosos si expressifs que l'œuvre n'a pas vieilli. M. Marcel Labey l'a conduite dans le vrai mouvement, sans lenteur, et l'exécution a marqué un nouveau progrès sur celles de l'an dernier. Les chœurs sont plus nombreux ; avec l'appoint une douzaine de voix d'hommes ils seraient presque parfaits. L'orchestre a acquis une sûreté qu'il n'a pas toujours eue, loin de là.

Quant aux solistes, tout l'état major brillant de la Schola a donné : Melle Mary Pironnay,

Melle Malnory, M. Bourgeois, M. Tremblay, M. Plamondon, dans les rôles importants, d'agréables artistes dans les rôles accessoires. Plusieurs furent excellents, aucun ne fut médiocre. Ce fut un des premiers concerts vraiment intéressants de la saison.

SYMPHONIA.— Ces concerts de musique de chambre le Jeudi soir, et de musique symphonique le Dimanche à trois heures, ont eu d'heureux débuts. Ce sera bientôt un excellent orchestre. Aussi adressons nous à leurs promoteurs, les Directeurs des Annales Politiques et Littéraires, non plus des vœux de succès, mais de sincères félicitations. Les " Amis de la Musique " applaudissent à la réussite de M. et Mme Adolphe Brisson qui sont des leurs.

Nous permettront-ils quelques remarques sur l'organisation matérielle des concerts du Dimanche ? La lenteur du bureau oblige le public à une longue attente, dehors, à la pluie et dans la boue, tandis que le concert est commencé. On doit remédier à cet inconvénient. Enfin la salle et ses dégagements sont d'une exiguité qui rappelle la salle du Conservatoire, sans en avoir les qualités. Il est vrai qu'il est difficile de trouver un théâtre disponible le dimanche après-midi.

Le concert des 21 et 28 novembre (car le même programme est donné deux dimanches), comprenait à côté des grandes œuvres comme la 2e Symphonie de Beethoven, et le morceau de Rédemption, la musique de scène de Karadec, de M. d'Indy, la fantaisie de M. Guy Ropartz, de jolies mélodies de Gretry et de Monsigny reconstituées par M. Vidal et chantées par Mme Laute-Brun, enfin deux entr'actes écrites pour la Tempête de Shakespeare par Constantin Gilles. Cette dernière œuvre est presque un début, mais elle est écrite dans une note très personnelle et, avec une expérience incontestable de l'orchestre. Elle n'a pas trop souffert du voisinage de M.M. d'Indy et Ropartz. M. Vidal conduisait l'orchestre.

F. G.

PHILHARMONIQUE. — En trois séances mémorables, Messieurs Ysaye et Pugno ont magistralement descendu les dix sonates de Beethoven pour piano et violon. Isolément les deux grands artistes font salle comble, ensemble, archi-comble. Leur interprétation quoique ultra-romantique a été fort goûtée du public ; j'avoue en avoir aussi savouré le ragoût, et Beethoven lui-même, s'il avait pu recouvrer à la fois la vie et l'ouïe, y aurait assurément pris un plaisir extrême. Les grandes salles ne sont cependant pas favorables à l'audition de la Sonate classique. Perdue dans ces immenses vaisseaux, elle perd à son tour de son charme intime, et ses interprètes sont obligés pour se faire entendre, de forcer leurs effets. Malgré tous leurs efforts, cela demeure quand même un peu maigre... Heureusement que lorsqu'il s'agit de Messieurs Ysaye et Pugno, ce vocable ne saurait, en toute justice, être employé.

L'audition de l'œuvre intégrale des maîtres est à la mode en ce moment : Toutes les symphonies ! tous les quatuors ! toutes les sonates pour piano !... Cela rappelle l'histoire du monsieur qui après avoir épousé successivement les trois sœurs, s'apprêtait à convoler en justes noces avec la quatrième et dernière. Un de ses amis l'en dissuadait. — " Il faut que j'en finisse avec cette famille ! " lui répondit impitoyablement notre obstiné Barbe-bleue.

Lucien Greilsamer.

CERCLE MUSICAL. — Ces agréables matinées du Jeudi, dirigées par M. Charles Domergue, ont leur public dilettante et élégant. Il entend là de bons artistes qui dans l'intimité d'une petite salle jouent finement des œuvres intéressantes.

Le 19, nous eûmes M. Marneff, dans les Variations Symphoniques pour violoncelle, de Boëlman, M. Lazare Lévy dans les fragments d'Iberia, d'Albeniz, M. Plamondon, dans des Chansons Canadiennes et Françaises recueillies par M. Vuillermoz, Melle Micheline Kahn, dans l'Impromptu pour harpe de M. Fauré, enfin M. Vieux (alto) et M. Nanny, (contrebasse) dans des pièces de Borghi et de Boismortier.

M. Lazare Lévy est toujours le pianiste

délicat sachant à merveille mettre en valeur ce qu'il joue. M. Plamondan est habitué aux éloges. Néanmoins, il nous a paru qu'il chantait trop en artiste les chansons populaires. L'excès de finesse et d'intentions y est un défaut.

QUATUOR MARSICK-HEKKING. — Après une longue absence de Paris, M. Marsick nous est revenu l'an dernier. Il a vu qu'on ne l'avait pas oublié et qu'on le considérait toujours comme un excellent interprète de la musique classique, et comme un des premiers chefs de quatuor de notre temps. L'accueil qu'on vient de lui faire, à lui et à son quatuor (MM. Tourret, Vieux et Hekking) en est une nouvelle preuve. Il a su s'entourer de partenaires de premier ordre, M. Vieux, l'éminent altiste du Quatuor Parent et M. Hekking, qui est un de nos meilleurs violoncellistes, M. Tourret qui a joué dans plusieurs quatuors.

Le Quatuor op. 127 de Beethoven eut peut-être demandé un peu plus de vigueur.

Mais le Quatuor en sol mineur op. 161 de Schubert (qui n'avait pas encore été joué à Paris) et surtout le 3[me] Quatuor de Schumann, ont été rendus avec une unité, un fondu parfaits. L'œuvre de Schubert est assez longue, avec des soli trop tranchés, ayant toutes les qualités, mais aussi les défauts, de sa musique instrumentale. On a tout dit du Quatuor op. 41 de Schumann.

Cette admirable page a été jouée comme il nous a rarement été donné de l'entendre, tout particulièrement l'adagio.

SOIRÉES D'ART. — Les festivals Fauré et Schumann ont eu, ce mois-ci, tout le succès, qu'ils méritaient.

Avec le concours au piano de M. Gabriel Fauré, le quatuor Geloso, nous a donné une interprétation tout à fait heureuse du quatuor en ut mineur, et du quintette en ré mineur, de notre sympathique directeur du Conservatoire. Le style si pur de ces artistes et la délicatesse de leurs sonorités, nous ont révélé tout ce que ces œuvres renfermaient de sensibilité exquise et de subtilité raffinée, Cet mêmes qualités si personnelles à M. Gabriel Fauré, nous ont été rendues avec infiniment de grâce par Madame Durand-Texte, dans un cycle de mélodies, où nous retiendrons volontiers : Et après un rêve, Clair de lune, Soir et Mandoline. A cette même soirée, M[elle] Henriette Renié, harpiste, s'est réservé un franc succès, dans l'exécution de deux pièces pour harpe : Romance (la bémol) et Impromptu.

Sans rien sacrifier des beautés contenues dans la 2[me] sonate, le 3[me] quatuor, le quatuor en la mineur, et le quintette de Schumann, nous conserverons, cependant toutes nos préférences, pour ses " Lieder. " Par l'extrême variété, et la sincérité des sentiments, qu'ils expriment, ces petits poèmes, s'imposent à notre admiration. Aussi : " Amour et vie de femme ", " Amour de poète ", interprétés de si heureuse façon par Madame Félice Litvinne et Madame Isnardon, furent-ils l'occasion pour ces deux artistes d'un véritable triomphe.

Pour être plus moderne, le cycle de mélodies de M. Leo Sachs, (A genoux, Au bord de l'eau, Rose d'Automne, Retour près de l'Armée), n'en a pas moins retenu l'attention du public.

F. G.

RÉCITAL DELLY FRIEDLAND. — Du programme copieux, où s'est affirmé la sens très artistique de cette cantatrice, dans l'interprétation de mélodies allemandes, nous citerons volontiers : " der Tod und das Mädchen " de Schubert, " der Nussbaum " de Schumann, et " Frühlingsnacht " du même auteur. La diction un peu difficile de M[me] Delly Friedland, lui a rendu plus ardue la partie du concert réservée à des morceaux de chant d'auteurs français. Cette artiste de talent s'est cependant réservé un grand succès avec " les Berceaux " de Fauré, et la Chanson perpétuelle de Chausson.

A. T.

CONCERTS ISORI. — Madame Isori arrive de Florence avec une excellente méthode, un style pure, et une voix très curieusement timbrée. Les vieux maîtres italiens auxquels elle se voue, ont en elle une interprète

dévouée, habile et avertie. Ce qui m'a le plus frappé, c'est son extrême aisance à transformer le timbre de son organe jusqu'à le rendre instrumental. L'opposition de contrastes est chez elle le secret du bel-canto, secret perdu, en France du moins, depuis longtemps. M. Paolo Litta fondateur de cette Libera Estetica ", qui a pris l'initiative de ces concerts anciens, a acompagné le violoniste E. Wittwer dans trois sonates à Violon et B. C. Le tout m'a paru d'une excellente tenue, mais il me semble que Pergolesi, Veracini et Nardini lui-même réclament peut-être un peu moins d'abandon, et un style qui en impose davantage à l'auditeur. Il est très possible aussi que cette impression vienne de l'habitude où nous sommes d'entendre aux archets de très grosses sonorités. En somme le mérite de ces auditions a vivement frappé l'assistance, dans laquelle j'ai remarqué tous nos



collègues de la critique musicale, tous ceux du moins qui se dérangent pour entendre et non pour être vus. Je ne saurais trop encourager la "Libera Estetica" dans cette œuvre de propagande en faveur de la musique italienne ancienne, si oubliée et si digne de vivre éternellement.

J. E.

SOIRÉES DU "MONDE MUSICAL." — Notre distingué confrère, M. Mangeot, a par une initiative heureuse que nous suivrons peut-être un jour, organisé à la Salle de la Société de Photographie, le Jeudi soir, des " séances intimes de lecture de musique étrangère. "

C'est là un titre trop modeste pour le sentiment artistique qui dirige ces réunions, et pour les virtuoses qui en font les frais. Ces " lectures " sont presque des exécutions parfaites, et on n'en sera pas surpris si nous disons que le 18 Novembre nous eûmes le plaisir d'entendre au piano M. Louis Delune, M. Casella, le compositeur Suédois Sjögren, dont les lieder sont connus en France, M. Manuel de Falla, compositeur andalous, dans des œuvres tout au moins intéressantes.

Le "Thème et Variations" de Sinding avec le sous titre "Fatum" est une page aussi remarquable par la noblesse des idées musicales que par leur beau développement pianistique. C'est une grande œuvre et M. Delune l'a jouée avec un profond sentiment et des doigts merveilleux.

M. Casella a lu des pièces de Balakirew et d'Albeniz ainsi qu'une belle fugue de Sgambati, presque inconnue en France.

Dans de petites pièces de sa composition, M. Sjögren, et dans des croquis espagnols très vibrants, M. de Falla, ont beaucoup plu.

A la séance suivante, ce furent des transcriptions d'œuvres symphoniques étrangères pour piano à quatre mains. Des variations et une ouverture "Vers le Sud" d'Elgar ont paru creuses et sans grand intérêt. Par contre, la 4[e] Symphonie de Dvorack et une Rapsodie Orientale de Glazounow sont des œuvres originales d'idées et variées de rythmes, colorées et puissantes qui doivent produire un grand effet à l'orchestre. La suite de Glazounow devrait figurer depuis longtemps sur nos

programmes du dimanche, entre Sheherazade et Antar. M. Chevillard la connaît-il ?

F. Guérillot.

AU LYCEUM. — Le Lyceum vient de nous fournir encore une fois la preuve de la vitalité de féminisme en musique. Ce Club de dames donnait une audition des œuvres de Camille St Saëns, où quelques rares privilégiés du sexe fort ont pu se faufiler.

Au programme Mlle Grandjean, Madame A. de Montalant, Mlle Gignoux, M. de Guébriac et le Maître. Sonates, airs, duos, transcriptions d'orchestre, tout était combiné de façon à nous donner une parfaite idée de la musique de Saint Saëns ? Et jamais je n'ai trouvé cette musique aussi bien à sa place, ni aussi vivement goûtée que dans cette réunion tout à fait choisie. Un bon point pour le secrétaire organisateur, notre collègue Mlle Delhez.



M. S. S. . . . . . s

Aux trois vendredis suivants, nous avons noté le violoncelliste Fernand Pollain, qu'on venait d'applaudir au Concert Chevillard, M. Paul Viardot, le distingué violoniste, Melle Caffaret aux doigts jeunes et déliés, enfin M. Viannene, excellent baryton de concert à la voix exquise et notre collègue Melle Delhez qui organise ces concerts et leur donne — pas assez souvent — le concours de sa belle voix et de sa remarquable méthode.

F. G.



Mme A. T. . . . . s

CONCERT CHEVALET. — Melle Germaine Chevalet qui donne deux séances de chant Salle Berlioz a une qualité à laquelle rien ne supplée, la jeunesse et la fraîcheur de la voix. Son second concert aura lieu trop tard pour que nous puissions en parler, au moins dans le présent numéro. Le premier avait un programme sérieux, avec des cantiques de J. S. Bach et de Beethoven, des airs de Haendel et de Caccini. Melle Chevalet a bien chanté ces courtes mais expressives mélodies religieuses de Beethoven qu'on n'entend pas assez souvent. M. Gaubert, dans une suite de Bach, a été, comme d'ordinaire, un flûtiste au son exquis.

CONCERT BACHMANN. — Programme très copieux avec la suite de Schütt, le Concerto en si mineur de Saint-Saëns, trois œuvres de Bachmann: “ Dialogue ” qui sera joué cet hiver dans tous les salons, “ Jota aragonesa ” pièce à la Sarasate, d'une difficulté inouïe, “ marche funèbre ” à la mémoire de Joachim ; puis un adagio émouvant et peu connu de Corelli, l'adagio du Concerto de Dvorak, un caprice très intéressant (dédié)

de Moszkowski, et enfin les "Airs russes" de Wieniawski.

Le virtuose a déployé une fois de plus les qualités qui le placent incontestablement au premier rang, et à côté des plus grands maîtres modernes du violon.

La particularité de ce concert consistait, ainsi que l'annonçait le programme, en ce que M. Bachmann y jouait un violon Greilsamer entièrement neuf. Il y a eu unanimité à constater que le néo-Crémone luttait avantageusement avec le Montagnana du virtuose, payé, ainsi que l'indique l'annuaire des artistes, 20,000 frs. La 4me corde a même semblé posséder plus d'ampleur encore. Il est heureux pour l'art musical, que nous n'ayons désormais plus à considérer comme irréparable la diminution journalière du nombre des instruments anciens, puisque le secret de Crémone est retrouvé ; il s'agit donc là d'une reconstitution dont l'extrême importance ne saurait échapper aux musiciens et pour laquelle il convient de féliciter chaudement M. Greilsamer dont les sagaces recherches enregistrent un plein succès.

M. Bachmann vient de fonder un quatuor que nous entendrons probablement cet hiver, avec MM. Chouanet, de Renaucourt et Volpatti. GASTON KNOSP.

COURS DE LECTURE MUSICALE. —Une heureuse initiative nous est signalée. Madame Delage-Prat, a ouvert un cours pour dames et jeunes filles, dans lequel les élèves lisent à première vue des œuvres de musique d'ensemble à deux pianos, pour piano et violon, pour voix et accompagnement, pour piano et violoncelle. L'un des partenaires est le maître, l'autre l'élève. Le cours a lieu une fois par semaine, 78, avenue de Villiers.

CONSERVATOIRE. — Nous sommes heureux d'apprendre la nomination de notre éminent Collègue M. Maurice Emmanuel, à la chaire d'histoire de la musique de Conservatoire. Nous offrons les félicitations les plus sincères à M. Maurice Emmanuel, et serons heureux de rendre compte ici des leçons qu'il professera au Conservatoire.

QUATUOR PARENT. — Le quatuor Parent donnera les quatre mardis de décembre l'œuvre intégrale de musique de chambre de Schumann, et les mardis de janvier et février l'audition des 17 quators de Beethoven. (Ces huit dernières séances ne coûteront en abonnement que 10 frs.)

ERRATUM.— Une erreur typographique nous a fait attribuer à M. L. Gandillot dans S.I.M. de Novembre l'article de notre collègue *Maurice* Gandillot, dont le signature avait d'ailleurs été mise à la fin dudit article. Nous nous empressons de réparer ces coquilles.

ALFRED JOSSET. — Une curieuse figure de la musique française vient de disparaître : le compositeur Alfred Josset est mort le 12 novembre dernier. Il était né à Gisors le 8 septembre 1851 ; sorti de l'école Niedermeyer, il avait été maître de chapelle à Ste Marguerite, puis professeur de musique à St Nicolas. Depuis 1882 il dirigeait avec un inlassable dévouement l'Institut musical des frères de St Jean de Dieu. Il était parvenu à recruter parmi les malheureux infirmes élevés rue Lecourbe, un orchestre symphonique et une Société chorale de plus de 200 exécutants. Il était d'une bonté touchante envers tous ces pauvres déshérités, et avait rédigé pour eux une sorte d'encyclopédie musicale, où sont présentées sous une forme rapide et simplifiée les notions essentielles de l'harmonie et de l'histoire musicale. Ennemi juré de toute routine, il avait imaginé une méthode spéciale, destinée à faciliter les débuts du piano, et des procédés de composition et d'improvisation aussi ingénieux qu'imprévus. Ses doctrines artistiques ont pu prêter parfois à sourire, mais elles ont infailliblement séduit tous ceux qui ont pris la peine de les approfondir. "*Tout le monde compositeur !*" s'écriait-il avec l'ardeur d'un convaincu qui prêche un nouvel Evangile. Le seul tort de cet homme excellent, qui avait certainement du génie, était de ne pas s'apercevoir que tous n'en avaient pas autant que lui.

COURS. — M. Charles Silver a repris ses leçons d'harmonie et de composition. Madame Brejean Silver de l'Opéra Comique vient également de reprendre ses leçons et cours de chants, 21, Boulevard Beauséjour.

Madame Sivat, 5, rue Franklin, continue ses leçons de piano suivant la méthode de Lechetiski, solfège, harmonie, cours d'enfants, lecture à vue, violon et harmonie. Cours par correspondance.

LA LÉPREUSE. — Sylvio Lazzari a perdu son procès.

Son drame lyrique, *La Lépreuse*, fait en collaboration avec H. Bataille, avait été reçu à l'Opéra-Comique, et était devenu, après quelques modifications destinées à ménager la délicatesse des habitués de la salle Favart, l'*Ensorcelée*. Pour des raisons sans doute graves, M. Carré refusa de jouer ce drame et offrit le montant du dédit stipulé dans la traité de la Société des Auteurs. Comme, au moment de la réception de la pièce, Lazzari ne faisait pas partie de la Société, il refusa le dédit, exigeant la représentation de son œuvre et des dommages et intérêts. D'où procès. Lazzari a perdu.

Tant pis pour les musiciens qui continueront à entendre des *Chiquito*...

QUATUOR MULLER. — Dans une agréable petite salle de théâtre de l'avenue d'Eylau, une société de jeunes lauréats du Conservatoire, dont les années n'atteignent pas, ensemble, le total d'un siècle, a entrepris de donner des séances de musique de chambre. Les débutants: MM. Louis Carenbat, G. Poulet, Monfeuillard et A. Crucq jouent juste, ont du feu, de la sonorité et font preuve de discernement dans le choix de leurs programmes: Beethoven (Ve Quatuor), Mozart (Sonate pour piano et *si* ♭), Schumann et son Quintette, figuraient à leur premier concert. Mme Muller leur prêtait son concours pour la partie de piano. Ces artistes furent très applaudis. On peut souhaiter à la pianiste un peu moins de discrétion dans la sonorité, — car, dans Schumann surtout, le rôle du piano n'est pas secondaire, — et conseiller au contraire, aux quartettistes d'obtenir plus de douceur et de légèreté dans les morceaux qui comportent du mystère ou de la vivacité.

G. S.

ROUEN. — Notre collègue Mme M. Capoy reprendra ses causeries cet hiver. Elle parlera des *Vieux Noëls normands*, de la *Diction au point de vue physologique* de la *Musique allemande au XVIIe siècle*, et enfin du *Public et du Théâtre*. Il est à souhaiter que toutes nos grandes villes de France se montrent aussi zélées que Rouen. Le goût et la compréhension de la musique en province y gagneraient.

NANCY. — Le directeur de notre Conservatoire a célébré à sa façon l'entente franco-anglaise en donnant au concert de dimanche, une œuvre du compositeur anglais Granville Bantock.

The Pierrot of the Minute — c'est le titre de l'ouvrage — n'a pas, du moins que je sache, encore été joué en France. Son auteur, qui fait partie de l'école musicale anglaise moderne, jouit de l'autre côté de la Manche d'une renommée assez considérable. Quoiqu'il en soit, *The Pierrot of the Minute*, sur lequel il serait prématuré de vouloir porter un jugement définitif, est une œuvre très vivante, très colorée, et qui vaut par le souci du détail. Elle vaut aussi, en dépit de certaines puérilités, par l'adresse avec laquelle elle est bâtie, adresse qui n'exclut point chez l'auteur une connaissance approfondie de la fusion des timbres.

Au programme étaient inscrites Istar de V. d'Indy, la Symphonie en mi b. de Schumann, le Concerto en ré mineur de Tartini et une Chaconne pour violon et orgue de Vitali.

Pour l'exécution de ces deux dernières œuvres, M. Ropartz avait engagé M. E. Deru, violoniste, qui interpréta, sans l'exagération commune aux virtuoses, les pages des deux vieux maîtres.

H. P.

BORDEAUX. — Les auditions musicales, du *Salon d'Automne* furent organisées pour la

première fois, en 1899 il y a donc par conséquent dix ans, par la Société des Artistes Girondins, et sur l'initiative de M.M. Forel, Président et Fiort Secrétaire général de la Société, avec la collaboration artistique, de Monsieur V. Gendreu, professeur de violon, et chef des Chœurs du Conservatoire de Bordeaux.

Ces séances, eurent toujours beaucoup de succès, autant par la qualité des Artistes qui s'y firent entendre, que par le choix judicieux des morceaux inscrits sur les programmes.

Depuis quelque temps, une section, " d'Art Photographique " et une section " d'Art à l'Ecole " figurent honorablement, à côté de la peinture et de la sculpture. Cette année-ci une nouvelle section " l'Art humoristique " a été ajoutée. Aussi ce salon, véritable manifestation d'Art, a-t-il pris dans notre ville, une des premières places, parmi les expositions du même genre. C'est ce qui fait la vogue toujours grandissante des auditions musicales que l'on y organise.

Tous les ans, pendant la durée du Salon, il y a quatre concerts ou recitals.

Cette année, à la première séance, on entendit, l'altiste Pelégrini, soliste à l'orchestre de notre première scène, dans différentes œuvres, classiques, anciennes et modernes.

Le deuxième récital fut des plus intéressant, Le violoniste Block, violon solo, au même orchestre, a interprété avec art et sentiment : une sonate de Vivaldi, le Concerto en la majeur de Mozart, la Havanaise de St Saëns, une danse espagnole de Sarasate, et enfin une danse Hongroise de Brahms, transcrite pour le violon, par Joachim.

Le Docteur Ernest Montagné 1er Chef d'orchestre du Grand Théâtre et du Cercle Philharmonique, tenait le piano d'accompagnement.

Le quatre Novembre dernier, on entendit, quatre lauréats de notre conservatoire, Clément, violoniste, Cuville, flûtiste, Chassagne, l'exquis ténor bordelais, à la voix franche et sonore, et au piano M. Lanne.

Enfin la quatrième et dernière séance, du Jeudi 11 Novembre, fut consacrée à l'art humoristique, aussi n'y entendit-on que peu de musique.

Dans une conférence, dialoguée, d'une aimable et verveuse fantaisie, Messieurs Louis Valetin et H. Tasta parlèrent de *l'Humour Moderne*.

On a entendu aussi des fragments des meilleures œuvres, d'Alph. Allais, Daudet, Ferny etc... ces fragments étaient dits par M.M. Rousseau et Mr X. ; Mademoiselle Garrigue, l'excellent professeur, tenait le piano, pour les adaptations musicales.

Pour terminer, l'aimable professeur de déclamation, Victor Bachelet, en compagnie d'une de ses meilleures élèves, Mlle Jeannau, qui lui donnait la replique, déchaînèrent des rires et des applaudissement en interpretant l'hilarante comédie, de Grenet Dancourt, " le Phoque ".

Il convient de féliciter, sans réserve, M.M. Forel, président, et Fouché, vice-président, fondateurs et organisateurs du Salon d'Automne, sans oublier M. H. Soula, secrétaire général de l'Association des Artistes Humoristes du Sud-Ouest, pour l'organisation de ces intéressantes matinées.

Belle chambrée, dans la coquette salle Franklin, le 6 Novembre dernier, pour entendre Mademoiselle *Cécile Chaminade* dans ces meilleures œuvres.

Tous les musiciens, connaissent la musique de ce compositeur ; à Bordeaux, en particulier ses compositions, sont très goûtées. Son inspiration s'assimile tous les genres : depuis la mélodie pleine d'abandon, jusqu'à la musique de forme classique. De plus, son talent de pianiste, son jeu plein d'éclat et de vituosité, et le plus grand souci du sentiment de la nuance, toutes ces qualités, qu'elle possède admirablement, donnent à son interprétation une intense personnalité.

Madame Capoy des Concerts Colonne, *Monsieur Chanoine Davranche*, des Concerts Lamoureux, *Monsieur Hennebains*, le distingué flûtiste solo, de la Société des Concerts, et professeur au Conservatoire, lui prêtaient le concours de leur talent.

Madame Capoy, est une cantatrice, à la voix souple, sympathique, dont le timbre est

d'une idéale pureté. Aussi sa parfaite diction, et son interprétation, vraiment artistique, des œuvres vocales de l'auteur, ont-elles transformé son succès en véritable triomphe, lorsqu'après un troisième rappel, elle eût chanté " l'Anneau d'Argent ", une petite merveille d'inspiration.

Monsieur Chanoine Davranche, a eu sa grande part des ovations, pour l'autorité et la science, avec lesquelles il a dit, plusieurs jolies mélodies : Espoir, l'Amour Captif, et la scène si dramatique " Les deux Ménétriers ".

Monsieur Hennebains, fit entendre, un concertino de flûte de sa composition, hérissé de difficultés ; ce grand artiste, joua ensuite, avec un brio incomparable, la valse en ré, de Chopin. Plus tard, il fut acclamé par la salle entière, lorsqu'il eut joué, avec cette pureté et cette douceur de son, dont il a seul le secret, le solo de flûte, de l'adorable scène des Champs Elisées, d'Orphée de Gluck.

Le concert débutait par un Trio en la majeur.

Dans ce trio, le violon chantait aux mains, de Mademoiselle Gabrielle Mourlane-Bastien, nièce et élève, du réputé violoniste bordelais, Joseph Bastien.

Monsieur Pelabon, violoncelliste réputé et de talent, a mérité aussi tous les éloges, pour son entente parfaite de l'œuvre, et pour les belles sonorités obtenues sur son instrument dans ce trio.

Enfin il convient de féliciter sans réserve, Madame Baylin, le distingué professeur de chant, qui avait su grouper autour de ses nombreuses élèves, un essaim de jeunes et gracieuses chanteuses, qui ont interprété, sous sa direction, avec des voix fraîches et nourries et avec infiniment d'art " Les Filles d'Arles ", un délicieux chœur à deux voix. Les Soli, de ce petit chef-d'œuvre, ont été chantés, l'un par Mademoiselle Paule Cabestrémé, à la voix chaude et vibrante, et l'autre par une jeune chanteuse d'avenir, que je regrette de ne pouvoir nommer, le programme, ne disant pas son nom.

Société Sainte Cécile. — Après nous avoir fait entendre, les années précédentes, dans le même lieu et dans les mêmes circonstances, les chefs-d'œuvre de l'art religieux moderne, tels que : Les *Messes en ut et en ré* de Beethoven, la *Messe du Sacre* de Cherubini, la *Messe Pontificale* de Th. Dubois, la *Messe en la* de Cesar Frank, et dans l'ordre des primitifs, deux *Messes de Palestrina*, le Comité de la Société Sainte Cécile, et l'éminent directeur de son conservatoire Pennequin, nous ont donné cette année, la *Missa Quarti-Toni* de Tomas Luis da Vittoria (1540-1608).

Les chœurs du Conservatoire de la Société, 150 exécutants, aux voix très disciplinées ont rendu, grâce à un travail suivi et compris, l'œuvre de Vittoria d'une façon très remarquable. Les voix sans accompagnement étaient parfaitement justes ; cependant l'œuvre présentait de sérieuses difficultés, de préparation, et d'exécution, à cause de la tessiture toujours très élevée du chant, qui rendait la tâche très pénible aux choristes.

Programme de la saison 1909-1910 : Dans les ouvrages des maîtres anciens, le Magnificat de Bach ; le Concerto en fa avec trompette du même maître ; une suite, " Cartor et Pollux " de Rameau; une symphonie en " ré " de Haydn ; l'ouverture des " Noces de Figaro " et un Concerto pour harpe et flûte de Mozart, avec mademoiselle Renié et le flûtiste Gaubert.

Parmi les modernes, *Thamar* et une *Ouverture sur des thèmes russes* de Balakiref ; *La Défaite de Sennacheril* de Moussorgsky ; la *deuxième symphonie* de Tournemire (un bordelais) ; *Les Pyrénées* de Pechel ; l'*Ouverture de Polyeucte* de P. Dukas ; une *fantaisie* de Guy Rapartz.

Le premier concert de l'année, sous la très remarquable direction de M. Pennequin débutait par la symphonie en ut de St Saëns, le " *Beethoven français* " comme le qualifiait Gounod lors de la première audition de cette œuvre en 1887. Puis "*Sauge Fleuri*" de V. d'Indy, que le public bordelais m'a paru accueillir bien fraîchement, et sans se douter de la saveur musicale de ce chef-d'œuvre. Mlle Arnaud, retour d'Allemagne, a joué les " *Variations* " de Franck, et M. Rosoor celle de Tschaikowski " *sur un thème rococo* "

(C'est le titre même de l'œuvre). Bravo pour le maître Pennequin, dont la baguette magique anime la vie musicale de Bordeaux.

Les Cinq Ecoles. — Le programme de cette compagnie, pour la saison 1909-1910, s'annonce très intéressant. Les trois Protagonistes : Lespine, violoniste, Falcon, pianiste, et l'érudit conférencier Paul Berthelot, le sympathique Secrétaire Général de la rédaction des journaux *La Gironde et la Petite Gironde*, nous feront entendre les chefs-d'œuvre de l'Ecole Espagnole ; en plus et en fin de saison, on entendra un quatuor de Samazenil, notre compatriote, et une œuvre chorale importante du Compositeur de La Tombelle. La première séance aura lieu le 5 décembre, et nous en parlerons.

Grand Théâtre. — Les représentations sur notre scène du Grand Opéra suivent normalement leur cours. Depuis l'ouverture de la saison, Monsieur Bory, directeur, et Monsieur G. Sarreau, son collaborateur artistique, nous ont donné quelques Soirées d'un ensemble assez satisfaisant au point de vue artistique.

Salon des Femmes-Artistes. — Deux auditions musicales, cette semaine, au Salon de la Galerie des Beaux-arts. Madame Chartier, pianiste, Sallin, violoniste, Chaubet, violoncelliste, ont donné une bonne interprétation du trio en ré mineur, de Mendelsohn.

A la deuxième séance Madame Lassalle-Dordins, professeur de chant, s'est fait entendre dans un air classique de Haendel et dans " Au Clair de Lune " de Leoncavallo.

Les Mercredis Classiques. — Le Conseil d'administration du Grand Café de Bordeaux, sous le haut patronage de Saint-Saëns, organise sous le nom de " Mercredis Classiques " une fois par semaine, dans la Salle des Fêtes de l'établissement, des matinées de musique de Chambre. Ces séances musicales sont, paraît-il, bien suivies et ont quelque succès. N'ayant été avisé que par hasard de leur fondation, je n'ai pas eu encore l'honneur d'y assister ; je ne puis donc en parler aujourd'hui.

V. GENDREU.

MOSCOU. — Maison du Lied, — Le prix de 500 roubles (1325 francs) a été décerné par le Jury, composé de MM. Hippolyte Ivanof, directeur de Conservatoire, Goldenweiser et Medtner, à dix harmonisations du comte Serge Léon-Tolstoï. Le prix supplémentaire de 200 roubles (530 francs) à quatre harmonisations de M. Paul Antoine Vidal. Ces compositions seront interprétées par Mme Marie Olénine et publiées par les soins de la Maison du Lied.

BRUXELLES. — Notre saison musicale sera féconde. Des *centaines* d'auditions s'organisent, les directeurs de théâtres et concerts rivalisent d'éclectisme, de dévouement, et d'ardeur à vouloir satisfaire les Bruxellois, que la musique de plus en plus, captive et retient. Nous ne nous plaindrons pas de cette efflorescence prometteuse, peut être, d'un renouveau de la grande communion du public belge, avec l'œuvre des musiciens *belges*. —

Evidemment, jusqu'ici, les programmes annoncés sont consacrés en grande part, aux classiques, quoique la musique moderne française semble bien devoir prendre la première place dans nos sympathies. Rien à cela que de naturel et de légitime ; beaucoup de nos compositeurs (les Wallons) se rattachent à sa jeune école. Mais, encore que ces derniers aient peu souvent la faveur d'une exécution, il est désirable et légitime tout autant, que l'on nous donne des œuvres flamandes, dont il est de fort remarquables. —

Ce désir affirmé, réjouissons-nous d'une activité de bon augure. —

Les exigences de la parution nous obligent à ne parler cette fois que de ces principales manifestations. —

A la Monnaie — qui nous annonce, comme prochaines nouveautés : *Eros Vainqueur* de P. de Bréville, *Ondelette* de Ch. Radoux, (fils du directeur du Conservatoire de Liège), *La Dorize*, de Cesare Galeotti, et *Iphigénie en Aulide*, non encore représenté à Bruxelles. — Nous avons eu la première de *Me Butterfly* de Puccini. Du livret (qui n'est qu'un livret) ne

nous préoccupons pas davantage que paraît l'avoir fait l'auteur lui-même, dont les épanchements mélodiques n'ont pas besoin, semble-t-il, d'attendre plus ou moins de poétiques rêves...

La musique est franchement *italienne*, quoique l'on puisse y trouver certaines tonalités orientales et yankee. — Puccini reste Puccini, c'est à dire, un compositeur extrêmement habile, correct, élégant, abondant, qui sait charmer, qui " réussit ". — Le public n'a pas manqué de lui réserver le trépignant succès qu'il mérite. —

— Outre cette première, nous avons applaudi le baryton de Bayreuth, M. Van Rooy, dans un concert choisi, et dans les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg.*

— Signalons aussi la représentation d'*Orphée*, conduite admirablement par la très artiste Mme Croiza. —

Les Concerts.

— A la distribution des prix du Conservatoire Royal, on a donné, pour finir, une *Rapsodie* vibrante, colorée, somptueuse, du maître belge Paul Gilson. —

Des débuts des Concerts Van Dam, le public bruxellois retient surtout le chaleureux succès dont ils furent une nouvelle occasion pour le très captivante et délicate artiste :

Mme Landowska. Dans le concerto en mi bémol de Mozart, dans trois petites pièces de Chopin, elle sut rendre, aux Maîtres, le précieux hommage d'une interprétation fidèle, autant qu'émue ; au clavecin, elle déchaîna l'enthousiasme par le concerto italien de Bach et, en rappel, une exquise gavotte — Certes, la perfection de son jeu, le charme profond dont s'enveloppent les œuvres qu'elle choisit ne sont plus à redire, et pourtant l'on ne se lasse d'admirer telle virtuosité merveilleuse au service d'une " âme " aussi délicieusement, et passionnément cultivée.

— M. Durant que les défaites n'ont pu décourager a repris ses concerts, en la salle de l'Ecole Française. Du premier, que rehaussait le concours du virtuose pianiste belge M. De Greef, et où l'on entendit l'ouverture de Coriolan, de Beethoven, les Variations sur un thème de Haydn, de Brahms, un concerto de Bach, et un concerto de Lizst, (piano et orchestre) nous remarquerons spécialement la *Symphonie Néo-classique* de M. d'Harcourt. — Cette œuvre, qui témoigne d'une science parfaite, et d'un labeur probe, fut diversement accueillie. — D'aucuns lui ont reproché son manque d'originalité, sa pauvreté, son manque d'équilibre et d'inspiration.

Les musiciens lui reconnaissent des qualités de métier, la clarté, la sincérité, la simplicité des moyens ; le maître Paul Gilson lui trouve " *une solidité toute germanique* ". Ce compliment fait honneur à M. d'Harcourt dont l'effort mérite d'être suivi. Pour n'avoir pas l'allure magistrale, sa *Symphonie néo-classique* possède d'excellents mouvements, le début est dramatique, le scherzo vif, allègre et joyeux, le finale puissant et coloré, de grand effet. — En somme, l'œuvre réclame l'attention et M. Durant a bien fait de nous la présenter. —

— A l'occasion de la prochaine représentation de la *Passion selon St Jean*, par la société Bach, sous la direction de M. Zimmer, nous donnerons, dans le prochain numéro, une brève analyse de l'œuvre, d'après le livret que lui a consacré notre correspondant à Liège M. le Dr Dwelshauwer.

R. L.

— C'est avec grand plaisir que nous apprenons le succès que viennent de remporter à Christiania, à Bergen, à Trondjen et dans toutes les villes des Etats Scandinaves, le violoniste Hongrois Arthur Nortmann et notre compatriote le jeune pianiste André Dorival.

Au programme : Sonates de Grieg en ut mineur pour piano et violon, et de Brahms en ré mineur.

Ces deux artistes distingués iront bientôt donner quelques concerts dans les principales villes du Dannemark, puis se feront entendre à Paris, avant d'entreprendre leur tournée en Bulgarie et en Turquie.

— Le quator *Zimmer*, dans sa première séance, révèle un trio de M. E. von Dhonanyi,

œuvre intéressante, non dépourvue de charme et d'inspiration.

— Eugène Isaye, affirme une fois de plus dès son premier concert, ses dilections. Le programme est entièrement français. " Symphonie française " (première exécution) de Th. Dubois — " *Petite Suite* " de Claude Debussy. — qui n'y est pas lui-même, car simple, précis, et direct — " Espana " de Chabrier. — Raoul Pugno, technicien impeccable, brillant virtuose, prêtait son " royal " concours à cette soirée. —

— M. Durant reprend aujourd'hui même, 14 novembre, la série de ses concerts. — Nous le rappelerons dans notre prochaine correspondance. —

— Le violoniste russe *Aljôscha Schkolnich* donnera un récital, le 16 novembre à la salle de la Grande Harmonie. Cet artiste a remporté de nombreux succès à l'étranger. Au programme : Tschaïkowsky, Grieg, Paganini, Arnold, Mendelsohn, Sinding et Tartini. —

— La famille Zoelnerr se fera entendre, le 22, salle Erard, sous les auspices du journal " Théâtra ". —

A ANVERS, *Jan Blockx*, l'auteur de *Princesse d'Auberge*, a remporté un nouveau succès avec *Sinjorenlied*, dans un concert au profit du monument *Peter Benoit*. Cette œuvre sera éditée à même fin. —

Dans le numéro prochain, nous posséderons une correspondance très complète émanant des villes principales : Anvers, Liège, Verviers, Arlon, Tournai, Mons, etc. Nos lecteurs belges pourront donc suivre très attentivement, grâce aux articles généraux consacrés dans le S. I. M. à nos musiciens, grâce au détail des auditions, [1] le développement actuel de notre goût, et l'orientation de notre sens musical. —

R. L.

BIBLIOGRAPHIE

pour *Novembre* :

Chez Breitkopf et Hoërtel (Bruxelles).
Impromptu de A. de Boeck.
Menuet de A. de Boeck.
Arabesque (1 et 2) de José Sevenants.
Maison Beethoven (Oertel. Bruxelles).
Idylle Pastorale violon et piano de Mathieu Crickboom.
Lied, violon et piano, de Silvio Ramieri.
Berceuse " " "
Elègie (violon, orchestre et piano) I. Guidi.
Romance, violon solo (et piano) E. N. Guillaume.
Hymne, violon solo et piano, Ch. Genty.
Solfèges, Léon Soubre.

[1] et au bulletin bibliographique, de l'A. M. —

VIENNE. — M. Weingartner, directeur de l'Opéra de Vienne, qui s'était fracturé la jambe, en circulant parmi des décors mal assujettis, se trouve maintenant en convalescence, et en très bonne voie de guérison. — Le festival pour le monument de Johann Strauss a eu lieu sous la forme d'un *Alt Wiener Abend*. Le quatuor Rosé et quelques instrumentistes de l'opéra ont exécuté les " *Danses de Moedling* " de Beethoven, que le Professeur Riemann a retrouvées l'an dernier. Puis des danses de Schubert, et enfin, avec le pianiste Grunfeld, le quintette de " La Truite ". — Le quatuor Prill annonce un cycle Beethoven, qui comprendra tous les quatuors et les quintettes. Le Quatuor Rosé a donné une bonne exécution du quatuor en la majeur de Gliere. Le Concertverein, sous la direction de Ferdinand Loewe donnera des œuvres modernes : *Istar* de d'Indy, *Sérénade Italienne* de H. Wolf ; *Vysegrad* de Smetana. Le Tonkunstlerorchester, sous la direction de O. Nedbal, donnera la *Sinfonia concertante* de Mozart pour violon et alto. Le violon sera Kubelik et l'alto Nedbal lui-même. Puis la *Procession* de Rabaud, " *Bretagne* " rapsodie de Mandl ; " *Chopiniana* " de Glazounow. E. W.

UNE SEMAINE RICHARD STRAUSS aura lieu l'été prochain, avec musique de chambre d'orchestre et de théâtre. Dans le comité d'organisation nous relevons les noms de la Princesse de Polignac, et de MM. Carré et Messager. Pour tous renseignements on peut s'adresser à M. Emile Gutmann à Munich.

BERLIN. — M[lle] Trelli vient de remporter un très brillant succès dans un concert qu'elle a donné le mardi 9 novembre à l'Hôtel Esplanade, avec des œuvres de Franck, Debussy, Fauré, Leroux et Saint Saëns. M[lle] Trelli est à la fois pianiste exquise et remarquable soprano.

NEW-YORK. — Le protectionnisme yankee devient terrible. Ce qui s'est passé l'autre semaine à New-York, pour la musique de la *Savoie*, donnera une idée des exagérations où il se complaît.

Profitant de la présence dans le port de plusieurs autres transatlantiques, les marins, mécaniciens et employés de la *Savoie*, membres de l'Orphelinat des navigateurs du 1[er] arrondissement maritime français, décidèrent de donner un petit concert de charité sur le sol américain.

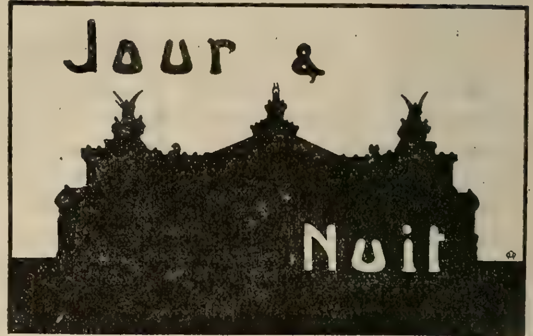
L'hôtel Transatlantic fut choisi.

Qu'on juge de la stupeur de ces braves gens lorsque la douane américaine leur défendit de descendre à terre leurs instruments, à vent ou à cordes !

Comment donner le concert annoncé ?

La propriétaire de l'hôtel, une vraie femme de tête et de cœur, dut, pour sauver la situation, acheter de ses deniers les instruments, nécessaires, dont le coût fut de 250 dollars, soit 1.250 francs.





Maîtres et Amateurs

Un Maître : ALFRED BRUNEAU.

En habit noir à col de velours, pour les générales de l'Opéra, ou de l'Opéra-Comique. En complet veston " moutarde " pour les grands Concerts. Ici et là, toujours coiffé d'un haut de forme un rien porté en arrière sur des cheveux raides et grisonnants, le binocle à cordon chevauchant le nez, qui ne connaît la silhouette de M. Alfred BRUNEAU, rappelant à s'y méprendre celle d'Emile ZOLA ? Un Emile ZOLA mince....

Critique impartial et volontiers indulgent, membre du Conseil supérieur du Conservatoire et de bien d'autres congrégations musicales, célèbre compositeur de " *Messidor* ", de " *l'Enfant Roi* ", de " *l'Attaque du Moulin* " et d'autres chefs-d'œuvres, une musique aussi originale, vivante, et moderne que savante, M. Alfred BRUNEAU est un des hommes les plus rebelles aux questions intéressées des journalistes, parfois si peu intéressants.

C'est pourquoi son horreur de l'interwiew nous a décidé à l'interwiewer....

Nous trouvons le Maître dans son cabinet de travail. Sans doute veut-il prendre — ou plutôt quitter — l'assaillant, par le froid et l'ombre ! Pas le moindre feu dans la cheminée, et un si faible éclairage ! Une petite lampe qui fait ce qu'elle peut. Mais qui ne peut pas beaucoup.

— Non, non, je vous assure, je ne vous dirai rien.



M. A. Bruneau

Assis et tournant le dos à sa table d'étude, M. Alfred Bruneau plonge en avant, se redresse, ouvre les bras, joint les mains, rattrappe son lorgnon, qui dégringole de son nez, enfin se livre à une extraordinaire gymnastique de protestation. Puis, comme sans en avoir l'air, nous amenons traitreusement la conversation désirée, Mr. Bruneau reprend son agitation et ses dénégations.

— Non, non. je vous assure.

Le Maître s'est levé. Il regarde autour de lui avec des yeux désespérés. Quelle élégante solution de fuite peut-il bien chercher ? Il ne l'a pas trouvée ! Ni du côté du piano, ni vers la cheminée, ni vers la bibliothèque. D'autre part, comme il a trop bon cœur pour nous ouvrir la porte, M. Alfred Bruneau se rassied. Il se gratte la tête et dit :

— Voyons, qui pourriez-vous bien interwiewer. Tenez, il y a X..... qui vous dirait certainement des choses très intéressantes. Effet inespéré : Le Maître rit, le caricaturiste rit, l'interwiewer rit. Tout est sauvé !

M. Alfred Bruneau sonne. Il prie sa jeune et gentille camériste d'apporter une grande lampe. Vive la lumière !..

Las d'un pareil assaut, le Maître veut bien nous confier quelques-uns de ses souvenirs, quelques-unes de ses idées sur la Musique, et la Vie.

— Des souvenirs. En ai-je de bien particuliers ? Comme elle est aujourd'hui, mais certainement moins occupée, ma vie a été fort simple. Tout ce que je puis vous dire, c'est que ce sont les autres Arts, la Littérature, la Peinture, qui m'ont décidé au mien. Aussi grâce à eux, ai-je dégagé ma personnalité. Cela se fit à peu près, quand venant d'obtenir mon premier prix de violoncelle au Conservatoire, j'étais encore le jeune homme très fier et très ému de jouer du Beethowen, avec le peintre Hebert, et deux aimables beautés, jeunes filles de la maison, qui au piano nous accompagnaient à tour de rôle. Comme vous le pensez, si la vocation prenait forme, elle n'était pas encore orientée vers un genre bien défini. C'était le temps où je composais ma première musique sur une poésie d'Henri Lavedan : " *Kérim* " primitivement bien même nommée "*Les Larmes*". Avec Lavedan, nous avions aussi formé le projet d'autres partitions sur d'autres poésies, dont " *Les Cimetières* "..... Projets restés projets. Projets d'aujourd'hui ? Ah si vous saviez comme j'ai horreur de parler sur mon travail en préparation. Superstition ? Non ! tout simplement parce que j'aime travailler sans publicité, et aussi parce que j'aime prendre mon temps — quand j'en ai — à murir un labeur jamais abandonné une fois commencé. Ces travaux sont d'ailleurs aujourd'hui bien arrêtés. Ils tiennent à peu près tous dans l'œuvre vaste et forte de mon cher Zola, dont chaque roman offre aux musiciens l'inspiration la plus belle et la plus variée....

Non comme affirmation à ses propos, mais certainement parce qu'il doit la regarder très souvent, M. Alfred Bruneau tourne la tête vers une belle photographie représentant l'auteur de " *la Faute de l'Abbé Mouret* ".

— Vous ne sauriez croire à quel point cet homme me manque. Ce n'est pas trop dire qu'il n'est la moindre chose, la moindre pensée qui ne me fassent éprouver ce vide immense que sa disparition a laissé dans ma vie. Grand esprit, large cœur ! Bonté simple et intelligente qui éclairait tout son visage lorsque, entre intimes, à l'abri des importuns, des raseurs, il se laissait aller à sa nature généreuse et tendre. Quelles matinées, quels soirs charmants passés ! Tant à Paris qu'à la campagne, qu'il adorait comme je l'adore !..... Paris ? Parbleu, je l'aime auisi, avec la variété de ses rues, dont quelques-unes aux allures de province permettent encore de flâner presque à l'abri des autos. L'auto ! tenez, voilà ce qui me fait prendre la ville en horreur et qui malgré tout mon amour du progrès, me fait regretter les bonnes diligences et craindre la disparition du vénérable omnibus. Oui, l'auto, et puis le bruit, l'énervement, cette fièvre où nous jettent nos occupations, nos obligations, toujours grandissantes et qui empiètent un peu plus chaque jour sur ce temps que l'on voudrait donner tout entier à son Art..... Une petite maison à la campagne, avec de l'eau,

des bois, du calme. Un coin où il n'y aurait pas d'autos..... Ah ! vous m'avez fait causer. En ai-je assez dit ? Vous voyez bien, je ne suis pas si ours que j'en ai l'air !

Sur cette fin, très cordiale, nous quittons le Maître. Gentillesse ou prudence ? Le voilà qui nous conduit jusqu'à sa porte. Ne serait-ce pas afin d'être sûr que nous sommes bien partis ?....

Silhouettes d'Actualités.

Louise Grandjean.

Malgré sa noirceur, ce brave cheval n'a pas appartenu au Général Boulanger. Il est bien celui de Brunehilde ! La brave bête ne est pas trompée de chemin, allez ! Droit et vite — un Vendredi — elle a mené triomphalement sa maîtresse de la maison de M. Messager à celle de M. Fauré. Ce qui nous l'espérons bien, ne lui fera pas négliger le vrai théâtre de ses exploits, — qui est, faut-il le dire, pour les habitants de Tombouctou, le théâtre de l'Opéra.



Dans le somptueux appartement que Brunehilde occupe rue Alphonse de Neuville, nous comptions bien caresser l'encolure du vaillant coursier, qui porta si rondement sa cavalière à la victoire. Il parait que le noble animal dormait déjà.

— Les chevaux de légende ont besoin d'un grand repos. Les réveiller ? Y pensez-vous ! Ils sont très farouches. Terribles même, si on dérange leur premier sommeil. Alors n'est-ce pas, un mouvement nerveux, une ruade.....

D'un geste circulaire Brunehilde — qui pour ne pas nous intimider, avait quitté son casque, sa cotte de mailles, son bouclier, tout son uniforme pour une sobre et très élégante robe de ville, comme on n'en soupçonne d'aussi parisienne aux héroïnes de Wagner — nous

désigna son salon, encombré de tableaux de Maîtres et d'œuvres d'Art. D'adorables Fantin Latour, de pittoresques Teniers, des marbres, des bronzes, des Sèvres, des Saxes.

...... Qui l'aurait soupçonné, d'une Déesse ! Dans son enfance Brunehilde ne dérobait-elle pas les tabliers de sa cuisinière pour s'en faire des robes à queue ? Ainsi parée, ne donnait-elle pas des représentations gratuites au bénéfice des quelques familiers qui voulaient bien l'écouter dans ses créations très personnelles ! Encore seul désir de théâtre et non pas visée définitive sur l'Art Lyrique. En effet, le choix ne se manifesta qu'un peu plus tard. Ce fut au moment où — un Vendredi — Brunehilde affronta ses premiers juges, les examinateurs du brevet simple, qui en plus du morceau de chant demandé, sollicitèrent de Brunehilde quelque chose de plus, pour voir. Ces Messieurs voulurent tellement voir, que tout à Brunehilde, ils faillirent oublier les autres concurrentes. C'étaient donc écrit : Brunehilde serait chanteuse. Mais les dieux voulaient éprouver leur enfant. Avant de la faire pénétrer au Royaume de l'Opéra, ils la firent débuter dans un Etat aussi fameux, mais un peu moins vaste : l'Opéra-Comique. — Un Vendredi. Ces débuts ! Quelle appréhension pour les Dieux ! A sa première soirée leur protégée, qui paraissait dans le "*Pré aux Clercs*" fut prise d'un trac si intense, que, au lieu de répliquer avec le sourire sur les lèvres: "*Oui Madame*" à sa partenaire la Reine qui lui demandait : "*A la Navarre, vous pensez donc toujours ?*" elle répondit en esquissant un geste de retraite : "*Je m'en vais, j'ai trop peur*"...... Heureusement la Reine de Navarre, Melle VILLEFROY — aujourd'hui professeur de piano à Rouen — avait encore plus peur. Aussi, pour ne pas rester seule, elle retint vigoureusement sa camarade, qui reprit son aplomb et sa voix. Les Dieux n'étaient pas au bout de leurs inquiétudes. Il était dit qu'à chaque solennité, leur enfant chérie les affolerait. C'est ainsi que — un Vendredi — pour son entrée à l'Opéra, voulant trop bien se faire le visage bronzé d'Aida, Brunehilde se composa un teint du plus beau noir indégorgeable, et, eut de plus, la légèreté de ne pas retirer son pantalon avant d'enfiler son maillot.

— Qu'y a-t-il donc encore ? (s'écriait derrière la porte de la loge, M. GAILLARD, qui un instant auparavant avait si gentiment aidé sa nouvelle pensionnaire à s'éclaicir le visage. ")

— Ah, Monsieur le Directeur, c'est Mlle Grandjean qui a gardé son pantalon, alors elle ne peut pas mettre son maillot !..

— Mille tonnerres, coupez, coupez, et vivement. " Nous avons déjà presque une demie heure de retard. Cinq minutes de plus, et c'est le chahut ".

Brunehilde eut donc la douleur de voir couper en quatre, par son habilleuse, son plus beau pantalon, choisi entre tous, pour son apparition à l'Opéra. Voilà certainement une petite histoire que Mme Wagner ignorait lorsque, étonnée par la merveilleuse création de Mlle GRANDJEAN dans SIEGFRIED, elle la fit demander à l'Ambassade d'Autriche, où elle put se convaincre, que pour interpréter magistralement la musique de Wagner, Mlle GRANDJEAN n'en était pas moins Française.

Le Pré aux Clercs, *Aida*, *Pedro Gaillard*, *Mme Wagner*, Souvenirs charmants et flatteurs auxquels vont s'ajouter ceux que vaudra bientôt à Brunehilde le professorat du Conservatoire, pour lequel elle posa sa candidature un Vendredi, fut nommée un Vendredi, ouvrit sa première classe un Vendredi, avec trois élèves, dont deux enrhumées...

Au début de cet article, nous regrettions de ne pouvoir présenter nos hommages au vaillant cheval de Brunehilde ? Nous voilà consolés. A défaut de son cheval, Brunehilde voulut bien nous présenter son chien — plutôt sa chienne — un amour de King's-Charles, du nom de *Cosette*, dont la gentillesse a paraît-il toujours réconforté sa maîtresse à la veille des grandes épreuves.

— Petites *Co.....sette* et grands effets !...

* * *

JEAN NOUGUÈS.

A quelques semaines d'intervalle, l'Opéra-Comique vient de jouer "*Chiquito*" et la

Gaîté Lyrique "*Quo Vadis*" de Mr. Jean Nouguès. Ici louable, et là grand succès. En fallait-il davantage pour rendre ce jeune compositeur très sympathique à plusieurs de ses confrères ? Mais à d'autres, le sceptre de la critique, cet instrument à métamorphoses dont le maniement est si difficile, et dont on doit



être si souvent embarassé, pour en faire soit une fleur, une plume de paon, un bâton ou une trique...... Allons plutôt demander à ce monsieur de brûlante actualité, qu'il veuille bien nous faire faire le petit tour du propriétaire — pardon, du locataire, puisque M. Jean Nouguès est en appartement.

Avenue Henri Martin, dans son rez-de-chaussée si bon pour nos jambes et si mauvais pour ses rhumatismes M. Jean Nouguès a vraiment une façon charmante de faire jouer l'éléctricité, qui témoigne son attention évidente de rien nous cacher.

D'abord, la galerie, non pas des ancêtres, mais des contemporains. Photographies dédicacées tantôt à gauche du nez, tantôt sur le ventre...

— *Celui-ci, c'est......*

Exprès pour nous, M. Jean Nouguès interprète la fameuse scène *d'Hernani*. Précieux cicerone. Mais combien va-t-il nous demander?

Galerie, cabinet de travail, salle à manger, salon, toutes pièces meublées avec un goût très sûr. Atmosphère très reposante obtenue par un ensemble de couleurs presque éteintes et de formes un peu surannées.

Un salon ! Ah, ah, Monsieur Nouguès, on nous l'avait bien dit. Vous êtes un milord ! Nierez-vous votre réputation, maintenant que vous voilà un milord..... contrôlé ?.. .. Oui, je sais bien, en nous montrant un très pittoresque bahut de vieux bois noir sculpté, vous nous avez négligemment dit : *j'ai payé cela un louis au pays basque*". En nous désignant vos tentures, et vos cadres ouvragés, vous avez encore dit, avec un air badin : "*De l'imitation*". Hum !..... Enfin, après tout, n'y a-t-il de vrai chez vous que vous, votre musique, votre piano et votre chat, cadeau de Madame Isnardon. Mais pourquoi Monsieur Nouguès avez-vous eu la cruauté de mettre ce chat en cercle, nous voulons dire de l'avoir doté d'un collier en cuir, vraiment trop rude et qui ne ressemble que de trop loin celui de la Reine ? Ah ! quand Madame Sévérine saura cela !...

Confortablement assis dans une bergère large et profonde, "on n'en fait plus de ces bergères là" tel un simple cartomancien, qui opérerait sur lui-même, M. Jean Nouguès veut bien nous dire un peu de son passé, de son présent et de son avenir,..... de projets. Tout comme Jeanne d'Arc, M. Jean Nouguès a entendu les voix étant jeune — nous voulons dire les voix de la musique. — Hélas M. Nouguès avait une sœur plus âgée que lui. Or, les parents respectueux du droit d'aînesse, décla-

rèrent que ce serait la sœur qui ne voulait pas faire de musique, qui en ferait, et le fils qui voulait en faire, et qui n'en ferait pas ! Il arriva ce qui devait arriver. Au grand désespoir des parents, le fils joua tous les morceaux que la fille ne parvenait pas à déchiffrer. Ainsi qu'il est en la logique des familles, papa et maman Nouguès s'obstinèrent à vouloir faire jouer celle qui ne pouvait pas, et à vouloir empêcher celui qui pouvait. Cet exercice eut pour résultat de faire souffrir le pauvre piano qui n'y était pour rien et d'inspirer au joueur son premier essai : " *Le Roi du Papegay* " représenté au théâtre de Bordeaux. Premier succès qui accompagné d'un petit héritage, décida le jeune homme à filer sur Paris. Comme il n'y a rien qui vous donne des idées de grandeur comme un petit héritage, M. Jean Nouguès commença par louer hôtel Avenue de Wagram où il reçut beaucoup et travailla peu... Juste de quoi écrire la musique de " *Thamyris* " sur un livret de M.M. Jean SARDOU et Jean GOUNOUILHOU. Conte des trois Jean, sorte de Princesse lointaine qui fut représentée à Bordeaux, Toulouse et eut pour principale interprète Lina PACARY. Très modestement, M. Nouguès nous avoue, " *le plus intéressant dans Thamyris ce fut peut-être la part active que Victorien Sardou y prit, conseils de mise en scène et maquettes dues à son pinceau.* "

Mais l'héritage épuisé M. Jean Nouguès dut se résigner à recevoir beaucoup moins, à travailler beaucoup plus, et à quitter l'hôtel de l'Avenue de Wagram, — Un Wagram qui tournait au Waterloo ! — Et il alla en Italie à Capri. Il ne mena pas la vie du voluptueux Tibère, mais dans un petit atelier, voisin de la villa de Gorki, travailla ferme produisant entre autres choses, la musique pour la " *Mort de Tintagile* " de Maurice Maeterlinck. Montée par Madame Georgette Leblanc, " *la Mort de Tintangile* " ne produisit cependant pas l'effet attendu. En effet l'exiguité du théâtre des Mathurins fit qu'une orchestration écrite pour quatre-vingts musiciens, dut être réduite à une dizaine, jouant — circonstances exténuantes ! — derrière les décors.

Aujourd'hui, bien récompensé d'un succès dû à son travail — et un peu il faut bien le dire aussi — à ce bon génie d'Henri Cain — mais non à une fortune qu'on lui prête en propos et qu'il n'a pas du tout en fait... M. Jean NOUGUÈS ne s'endort pas sur ses lauriers frais coupés. Le voilà préparant d'autres œuvres où se manifesteront à nouveau ses fortes qualités d'excellent compositeur, qui nous semble appartenir — pour notre part, nous l'en félicitons — non pas aux romanciers, mais aux auteurs dramatiques de la Musique. Donc, comme suite logique à *Chiquito* et *Quo Vadis* essentiellement " *théâtre* ", M. Jean NOUGUÈS ne peut mieux suivre sa voie qu'en travaillant avec de purs écrivains de théâtre ; comme MM. Robert de FLERS, de CAILLEVET et Serge BASSET, qui lui ont confié, ceux-ci — " *la Vendetta* " et celui-là " *l'Auberge Rouge* "

La Boite à Musique

THOMÉ A ROBINSON.

Thomé que la mort stupide vient d'enlever, n'était pas qu'un artiste au talent frémissant d'expressions délicates et sensuelles, à qui nous devons nombre d'œuvres dont la grâce légère fait songer aux élégances raffinées du dix-huitième siècle. Ce compositeur charmant, était de plus un excellent homme...

..... Un après-midi, Thomé tourmenté par un motif symphonique laborieux à trouver, s'en fut à Robinson. Humant l'air frais et parfumé de Mars annonciateur du Printemps, dans les bois Thomé chemine à l'aventure. Il fredonne et de plus en plus allégrement. Il a trouvé son motif! Mais, comme descend le crépuscule, il revient sur ses pas. Enfin dans Robinson, il ne sait quel bizarre désir le prend d'y rester diner. Où ? Avec ses premières lumières, un restaurant le décide. Il y monte et tombe dans une noce. Petite noce, vingt invités peut-être prenant l'apéritif dans la grande salle où l'on danse le dimanche. Potelée, petite, si brune de cheveux et d'yeux, dans sa robe blanche, qu'elle est gentille la mariée ! Le marié aussi, bien qu'un tantinet ridicule avec

ses cheveux pommadés et sa moustache en crocs. Surpris d'abord et ne sachant que faire : partir ou rester, Thomé s'amuse de l'aventure et demeure. Pourquoi cette noce a-t-elle l'air si morose ? Parbleu, elle voudrait bien danser, mais elle n'a personne pour animer le piano.

— *Dansons tout de même sans musique, on chantera, voilà tout !*

Cristi, quelle petite mariée délurée, qui entraîne son mari, et le fait polker sur l'air des " petits pois ". Bien fatigant de chanter en dansant !

— *Quel malheur tout de même de n'avoir personne pour taper là-dessus, soupire la mariée en désignant le piano.*

— *Allons, je vais vous faire danser !*

Déchaînant l'allégresse générale, Thomé va au piano fermé. Dans la maison personne n'a la clé. Providence, à son trousseau Thomé a une petite clé qui ouvre l'instrument. Alors, prenant au hasard une des partitions parmi celles empilées sur l'estrade réservée à l'orchestre, Thomé joue, valses, polkas, quadrilles, mazurkas..... Sept heures ! Il faut rentrer à Paris. La noce s'apprête au départ, tandis que le marié prenant le pianiste par les revers de son veston, — un veston d'appartement ou Thomé n'a jamais sa décoration : lui dit : — *C'est pas tout çà, mais combien qu'on vous doit ?* "

Et Thomé de répondre, mi grave, mi souriant : — *Laissez donc, je suis le musicien de l'établissement !...*

* * *

Le Voyage en Corse.

A la Générale de l'Or du Rhin, dans les couloirs, un Monsieur, qui doit être évidemment marchand de canards, annonçait le départ imminent de M. Saint-Saëns, pour la Corse. Démentissons une nouvelle inexacte et contons deux petites anecdotes inédits sur le récent voyage du Maître à l'Ile Rousse et à Bastia.

A l'Ile Rousse, hôtel de l'Europe. Dans un petit Salon, en face de son secrétaire, le Maître est à table. Grands Dieux, que fait-il ? Le voilà qui déclanche le ressort d'un dessous de plat à musique. Il en écoute tous les airs avec le plus vif intérêt. Les mêmes airs à déjeûner, à diner, pendant tous les repas ! Ainsi, pendant tout son séjour à l'hôtel de l'Europe, le célèbre compositeur de *Samson et Dalila*, s'est offert des concerts de dessous de plats ! Horreur !....

A Bastia. Dès sa descente du train, le Maître est salué par un Général à quelques pas de qui, se tiennent discrets et respectueux, plusieurs officiers d'Etat Major.

A la sortie de la gare, les curieux augmentent. Un journaliste local questionne : Saint-Saëns ? Vite, son adresse ! Personne ne la connaît, mais à force de marches, démarches et contre marches, le journaliste découvre enfin la précieuse retraite.

— *Voudriez-vous passer ma carte au Maître ? Je désirerais l'interwiewer.*

— *Je ne peux me charger de cette tentative inutile, répond* le Secrétaire, *mais je puis vous donner un renseignement. Voyez-vous cette petite cabane au fond de ce jardin. Le Maître est dedans, il ne tardera pas je pense à en sortir.*

Le solliciteur remercie, attend. En effet, voici M. Camille Saint-Saëns, qui fort de son incognito et des simples mœurs de la petite auberge où il est, rattache ses bretelles avec sérénité.

— Maître.... un de vos admirateurs.... Une petite interview ?

Etonné par ce Monsieur qu'il n'avait même pas vu, le maître roule des yeux furibonds, hausse les épaules, et en achevant le ménage de son pantalon, s'éloigne en s'écriant :

Mais, on ne peut donc même pas..... tranquille ici !

* * *

Erato a l'orchestre.

Regardez un peu ce valeureux orchestre de de l'Opéra ? Peut-être pensez vous que ces Messieurs n'ont en tête que la préoccupation de leurs partitions ? Ah bien oui ! Tout en nous jouant avec maîtrise du Wagner et du Gounod, cela ne les empêche pas de se laisser

toucher par l'aile des Muses. Témoin ces deux quatrains, dont l'impression bouleversera le modestie de notre caricaturiste, mais que la souci d'être bien documentés nous oblige à faire connaître :

Salut au Sem
qui fait nos têtes
—Têtes d'esthètes—
Dans l'S. I M!

a Bils merci,
qui croque et note
Les croque-note(s)
Pour l'M. S I!

Albert Seitz
de l'Opéra
et de la Société des Concerts du Conservatoire

PIERRE JOBBÉ-DUVAL.



Les Instruments

NOTICE HISTORIQUE DU HAUTBOIS.

Il n'existe aucun écrit sur l'histoire complète du hautbois à travers les âges, c'est-à-dire depuis son origine jusqu'à nos jours ; depuis quelques années j'ai entrepris de combler cette lacune, et dans le cadre restreint dont je dispose ici, j'essaierai de donner un résumé de mes travaux.

Nombre de musicographes ont relaté diverses parties de son histoire ; quelques-uns parmi les principaux en ont parlé sans aucune liaison dans divers chapitres, entre autres, Fetis dans son histoire générale de la musique, Ambros, le R. P. Mersenne etc.

Mme Dacier, Borjon, Gevaert l'ont spécialement étudié en se plaçant à l'époque grecque ; Villoteau, dans sa description des instruments de musique des Egyptiens s'est occupé du "zamr" hautbois arabe.

Mais, par des interprétations contradictoires, ces divers auteurs n'ont pas peu contribué à jeter l'obscurité sur l'histoire des instruments à anche en général, et du hautbois en particulier et, par cela même, rendre difficile la tâche d'écrire l'histoire de cet instrument ; je mettrai cependant à profit leur grande érudition, en écartant toutefois leurs erreurs, en signalement leurs contradictions et en complétant leurs récits du fruit de mes recherches personnelles.

Le Hautbois — est le plus ancien des instruments à anche ; il est venu jusqu'à nous sans subir de profondes modifications quant à sa forme, les exemplaires anciens sont tous coniques, variant seulement dans leurs proportions comme longueur et comme évasement [1].

C'est aux Indiens qu'il faut attribuer l'invention du hautbois ; le plus ancien est l'"otou" remontant à l'époque brahmanique (du 12e au 7e siècle av. J. C.)

L' "otou" est un instrument monophone ; il ne possède en effet aucun trou ; à défaut d'autres documents ceci prouverait déjà que l'on se trouve en présence d'un instrument primitif ; d'autre part, (d'après le savant indianiste Mr Goldstüker) le traité de musique en langue sanscrite "Sangita Rathnakara" le plus ancien ouvrage connu sur cette matière en contient la description.

[1] L. Pillaut. Instruments et Musiciens p. 39 et suiv.

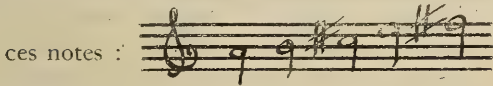
L' " otou " est encore en usage dans l'Inde; il n'a d'emploi que pour la danse des bayadères: " *le musicien le tient de la main gauche soutenant le son, et bat avec la droite le rhythme de la danse sur un petit tambour attaché à sa ceinture* [1] " le musicien jouant de l' " otou " a la singulière faculté de retenir la respiration et de soutenir le son presque indéfiniment.

Berlioz raconte avoir vu le principal des musiciens, qui accompagnaient à Paris les bayadères de Calcuta, se servir de ce hautbois primitif et faire bourdonner un  pendant des heures entières !

La prolongation du son a un sens religieux dans la philosophie des Hindous, [2] aussi le musicien jouant l' " otou " respire-t-il par le nez et prolonge ainsi le son.

La forme de l' " otou " est plus évasée que nos hautbois.

Un hautbois aussi ancien que l' " otou " mais d'un aspect moins primitif, est le " nagassaran " ; il est plus petit que l' " otou " et possède quatre trous produisant cinq sons d'intonations différentes, répondant à peu près à ces notes :



L' " otou " et le " nagassaran " sont certainement les instruments à anche les plus anciens.

Dans l'Inde, les origines de la musique et de la danse sont religieuses, aussi peut-on considérer les 4 trous du " nagassaran " donnant cinq sons, comme constituant un élément de preuve pour justifier l'antiquité de cet instrument ; les doctrines Sankyas [3] reconnaissent cinq éléments, cinq sons ; le nombre cinq est un nombre parfait.

Il existe dans l'Inde cisgangétique un hautbois appelé " sunnagie " ou " sounnagie " possédant dix trous, dont 8 sur le devant et deux sur le côté opposé ; cet instrument moins ancien que les précédents mesure 45 centimètres depuis l'anche jusqu'à l'extrémité du pavillon ; le " sounnagie " est très usité dans la Régence de Madras.

Je n'ai jusqu'à présent aucune indication précise sur un instrument appelé " bilancojel ", Sonnerat en parle ainsi : [1] " *un certain nombre de joueurs d'instruments accompagnent le chant et la danse ; ils seraient tous de l'espèce des instruments à anche, c'est à dire : le nagassaran, l'otou, le bilancojel, le tourti (musette à outre) la Karna* [2]......

Fetis [3] le cite également :.... *Les Indiens paraissent avoir précédé tous les autres peuples dans la découverte des divers systèmes de production des sons par des appareils artificiels...... ils ont les hautbois (nagassaran " bilancojel " sounnagie otou) dont le principe est une anche vibrante à deux languettes ;......*

Le " bilancojel " serait donc un hautbois ! mais par une contradiction inexplicable, quelques pages plus loin Fetis classe le " bilancojel " dans la catégorie des flûtes à bec ; d'autres auteurs classent aussi le " bilancojel " parmi les flûtes ; ils citent encore, comme faisant partie de la classe des hautbois de petits instruments : le " Matalan " et le " Tal " au son perçant et qui sert à marquer la mesure.

Avant d'aller plus loin, et suivre le hautbois dans sa marche occidentale je dois signaler encore quelques instruments pouvant être classés parmi les hautbois.

Les Birmans, les Mongols possèdent un hautbois auquel on attribue une haute antiquité ; c'est en réalité une trompette droite et longue, avec un pavillon fort évasé et qui se joue avec une anche double très forte ; sa sonorité est puissante et se propage au loin ; un instrument semblable, genre trompette, se rencontre au Japon ; ce hautbois possède sept trous [4], un autre exemplaire appelé " Tjö " se

[1] Fétis. Hist. g[le] de la musique p. 301. Liv. 2.

[2] Colebrooke. Essais sur la philosophie des Hindous. Système Vêdauta.

[3] Colebrooke : Essais sur la philosophie des Hindous, p. 22 et 203.

[1] Sonnerat. Voyage aux Indes. T. 1. p. 102.

[2] Cet instrument (Karna ou carna) est cité par plusieurs auteurs qui n'en donnent aucune description.

[3] Fetis. id. l. p. 330. L. 2.

[4] Paw, parle de hautbois longs de de 8 à 9 pieds larges de 8 à 12 pouces, dont le son imite celui de

rapproche du nagassaran ; le " Tjö " a sept trous.

Dans le royaume de Siam, le hautbois est appelé " pi-chanai " deux hautbois (pi-chanai) accompagnent à l'unisson les airs des drames musicaux ; les airs Siamois ont un nom particulier sous lequel ils sont connus des habitants du pays ; un de ces airs : O ! pi, est une mélodie de hautbois.

Chez les Malais le " Sraoni " est un grand hautbois assez semblable au sounnagie de Madras.

Je signale encore en Chine plusieurs espèces de hautbois qui paraissent identiques à ceux qui se touvent dans l'Inde ; ces hautbois ont des pavillons évasés, le plus grand a huit trous, dont sept sur le devant et un au pouce de la main droite ; le petit possède 6 trous et un trou pour le pouce droit [1]

Un hautbois assez primitif, auquel on ne peut cependant assigner une place dans l'histoire, c'est la " Chirimia " du Mexique ; Sartorius Christian Charles [2] la décrit ainsi : " *la " Chirimia " est un hautbois d'un son très perçant, sa longueur est de* 8 *pouces, il possède cinq trous ; son usage est très répandu sur le plateau de Tenochtitlan, les indiens y jouent certaines mélodies avec accompagnement de tambour.*"

Sans entrer ici, dans une analyse historique des causes de dissociation des peuples de l'Arye, en Indiens et Persans [3] il faut admettre que ces derniers emportèrent ou reçurent de l'Inde leurs instruments de la musique.

Les Persans possèdent un hautbois " Sournay " qui ressemble au sounnagie de l'Inde; ce hautbois a neuf trous, dont sept sur le devant et 2 sur le coté opposé. Le Farabi, donne le nom de " sournay " à une variété aigüe du hautbois et relate que cet instrument était particulièrement en usage à Bagdad.

En réalité on possède peu de renseignements sur cet instrument et aucun exemplaire ne se trouve dans les collections d'instruments en Europe.

Chez les Persans, la musique est inséparable da toute cérémonie. A l'occasion des mariages, c'est encore la musique qui remplit une partie du jour des noces ; le matin, lorsque la fiancée se rend au bain, accompagnée de plusieurs femmes du voisinage, le cortège est précédé de 6 à 8 musiciens qui jouent du Sournay (hautbois), du nay (flûte) et du tambour [1].

Le hautbois de la Perse est appelé " sournay ", " zournâ " ou " zournay " de sour, festins noces, et de nay flûte ce qui signifie flûte des festins ou des noces.

Ici commencent les obscurités que j'ai signalées au début ; en effet, le mot flûte (dans sour-nay) désigne un appareil sonore vibrant au moyen d'une anche ; les Grecs reçurent vraisemblablement le hautbois, des Lydiens et Phrygiens descendants émigrés de la Perse et lui donnèrent le nom d' " aulos " (mot générique désignant tout un ensemble d'instruments à vent) traduit par flûte chez presque tous les musicologues :

J'essaierai dans un prochain article d'apporter un peu de clarté dans cette partie de l'histoire de la musique concernant les instruments à vent et à anche.

A. Bridet.

trompettes et qui sont en usage chez les Mongols. On voit souvent 10 à 12 de ces hautbois accompagnés de cimbales en cuivre ou en fer qui ont jusqu'à 6 pieds de diamètre.

[1] Il se trouve dans un registre des instruments usités en Chine, écrit par l'Empereur Kang-Hi, un hautbois " Koan " avec une anche simple dont le son imite les cris et les pleurs des petits enfants.

[2] Journal Cecilia années 1827-28 lettres du Mexique.

[3] Fabre d'Olivet, — Histoire du génie humain, en attribue la cause à la musique. — M. le Professeur Albert Weber de Berlin a cru apercevoir la cause de la séparation des Aryens en Persans et Indiens, dans la différence des tendances religieuses des uns et des autres.

[1] Fetis ibid L. 2. p. 415.

LE MOUVEMENT DE LA LUTHERIE ANCIENNE.

Vente d'un violon de Stradivarius ayant appartenu a Paganini.

Les " Münchner Neuester Nachrichten " ont annoncé récemment que le Violoniste Höls est devenu possesseur d'un Stradivarius authentique ayant appartenu à Paganini.

Nous pouvons donner des détails complémentaires sur cet instrument célèbre. C'est un Antonio Stradivari de 1727, ayant effectivement appartenu à Paganini. Il resta en possession d'André Paganini son petit-fils, avec les compositions et souvenirs dont il ne s'était pas encore défait, jusqu'en 1896. Le luthier Giuseppe Fiorini de Munich qui connaissait l'instrument depuis plus de trente ans, eut l'occasion de l'acquérir en 1907, avec tous les documents attestant son origine. Un riche américain, amateur de lutherie, l'acheta cette année pour 30.000 mark, et le confia pour être joué au violoniste Höls.

Un violoncelle de 81.250 Fcs.

Le " Leonards illustr. Musikztg. " annonce la vente du Violoncelle Stradivarius de Robert Beyer, au prix de 65.000 mark (81.250 francs).

Cet instrument admirablement bien conservé, appartient à la catégorie des rares exemplaires recouverts du " vernis rouge. " Son acquéreur est le virtuose Lennart de Zweygberg.

Deux violons célèbres sur le marché : Le Stradivarius de Kubelik et le Guarnerius de Lipinski.

Deux violons fort intéressants sont actuellement en vente chez le luthier Hamma de Stuttgart : le Kubelik et le Lipinski.

Le Kubelik est un remarquable spécimen d'Antoine Stradivarius de 1687. Le modèle est grand et plat, les fournitures et le vernis d'excellente qualité, la main d'œuvre délicate. Jean Kubelik entra en sa possession en 1895, le joua, sans interruption dans ses concerts jusqu'au commencement de cette année. A ce moment, il reçut en cadeau un Stradivarius datant de l'âge d'or du célèbre luthier, sous condition expresse de s'en servir à l'exclusion de tout autre. Voilà pourquoi Kubelik se décida à vendre son ancien compagnon de gloire.

Le Guarnerius de Lipinski est l'instrument avec lequel le grand virtuose fit ses triomphales tournées de concerts. Daté de 1737, de grand patron, il est le pendant du Paganini, propriété de la ville de Gênes. Après la mort de Lipinski (Décembre 1861), il resta en possession d'un amateur qui le vendit en 1875 à Auguste Wilhelmy. L'éminent violoniste le joua longtemps dans ses concerts, et le céda un jour à un amateur en Ecosse. C'est de ce dernier que le détient finalement la maison Hamma.

Nouveau procédé pour conserver les bois.

Nos facteurs d'instruments apprendront avec intérêt qu'un inventeur australien nommé Powell, a trouvé il y a quelques années un procédé pour sècher le bois, et le rendre susceptible d'être travaillé dans un délai infiniment plus court que par les moyens habituels. En outre, cette invention rend le bois inattaquable, elle fait complètement disparaître l'humidité intérieure, et empêche l'éclatement spontané. Le bois perd environ 20 °/₀ de son poids, ce qui est important pour les essences australiennes généralement lourdes, et gagne 50 °/₀ en durée. Les fibres deviennent plus solides, et n'absorbent plus l'humidité. Pour ces raisons il n'est pas besoin d'une si grande quantité de vernis que pour le bois ordinaire. Ce procédé supprime l'exsudation et rend la matière plus élastique. Le plus important, est que les fourmis blanches, et le terrible *toredo navalis* n'attaquent plus le bois ainsi traité. Le procédé consiste dans l'emploi de la sacharine comme base, mêlée à d'autres produits chimiques. L'air des cellules est remplacé par la dissolution de sacharine ; puis le bois est sèché artificiellement dans des hangars contruits à cet effet.

Le gouvernement Ouest-Australien a ordonné de faire des expériences de longue durée avec des bois destinés aux voies ferrées.

La société qui détient le monopole du procédé Powell a récemment établi des centres d'exploitation à Sydney et dans la nouvelle Zélande.

Elle se dispose à en faire autant dans toutes les parties boisées de l'Australie. Le prix de revient serait de cinq francs par cent pieds cubes, de sorte qu'à tous les autres avantages

d'une telle invention viendrait s'ajouter le bon marché.

Une trompette a pistons datant de 1806

La " Zeitschrift für Instrumentenbau " donne la description d'une trompette qui vient d'être *découverte* au musée de la " Société des antiquités " de la petite ville de Tölz dans la haute Bavière, et dont l'existence éclaircit un point resté jusqu'à ce jour obscur dans l'histoire des instruments à vent.

Il est admis généralement que c'est en 1815 que les pistons furent adaptés pour la première fois à la trompette.

On est unanime à attribuer l'invention des pistons des *Ventil Kästgen* à Henri Stölzel. Cependant le brevet portant la date de 1818, a été délivré pour 10 années consécutives collectivement à Stölzel et à Frédéric Blühmel de Waldenburg (Silésie). Plus tard Stölzel et Blühmel se disputèrent l'honneur de l'invention. Un indice en faveur de ce dernier existe évidemment dans ce fait que le mémoire descriptif, accompagnant la demande du brevet, est signé de lui.

Or, la trompette qui vient d'être découverte et munie de deux pistons, et porte l'inscription suivante :

Anton und Ignaz Kerner, K.K. privil. Hof und Kammer Waldhorn und Trompeten-Macher Wien 1806.

Un examen approfondi démontre que ces pistons n'ont pas été ajoutés après coup.

Ils offrent en outre une particularité de construction inconnue, dans ce sens que les ressorts formés de tiges de laiton martelé se trouvent à l'extérieur.

Il en résulte qu'ils n'ont pas été attaqués par l'humidité, et qu'après un siècle de repos, on a pu jouer l'instrument sans ressentir le moindre à coup dans leur fonctionnement.

L'instrument possède une sonorité parfaite.

La généalogie de la famille Kerner a été reconstituée au moyen des archives de la ville de Vienne. De père en fils les Kerner furent constructeurs de trompettes, de 1751 à 1848.

LES PETITES INVENTIONS.

Un appareil pour vérifier l'égalité des touches de pianos.

Une maison de Berlin vient d'entreprendre l'exploitation du brevet 210976, concernant un petit appareil fort ingénieux et appelé à rendre de grands services à la facture de pianos.

On sait que l'égalité dans le fonctionnement des touches consiste en ce que toutes ces dernières offrent une résistance égale, ou si l'on veut s'abaissent sous le même poids, de sorte que les doigts de l'exécutant ne rencontrent jamais une résistance ou une faiblesse inattendues. L'appareil en question est une sorte de petite balance très-sensible, donnant exactement le poids nécessaire et suffisant pour faire abaisser la touche. L'égalité du piano est indiscutable lorsque toutes les touches répondent au même poids.

A COUP DE CISEAUX

— La collection royale des vieux instruments de musique, à Berlin, s'est enrichie ces derniers temps de dons importants. Les héritiers de Joseph Joachim lui ont offert quelques violons de choix que le grand artiste avait eus en sa possession, divers objets se rattachant à l'art du luthier, et aussi plusieurs bâtons de mesure. Parmi ces derniers se trouve celui que l'" University Musical Society " de Cambridge offrit à Joachim en 1877. La collection royale compte encore, parmi ses récentes acquisitions, le piano de Clara Schumann, une flûte en ivoire ancienne, avec sa boîte de l'époque portant la signature de Frédéric le Grand, une harpe gaélique, une guitare, un violon norvégien enrichi d'incrustations de nacre, une pochette de maître à danser, remontant à l'année 1670, enfin des flûtes en ivoire, en or et en argent, qui sont de véritables chefs-d'œuvre de facture instrumentale.

*
* *

— On a mis en vente à New-York une riche collection d'instruments de musique

appartenant à M. Morris Steinert. Cette collection comprend, des clavicordes, épinettes, claveçins, violes, violons et violes de gambe. On y remarque particulièrement un clavicorde dont la construction remonte à la fin du XVIme siècle et qui fut possédé par le pape Grégoire XIII, (?) une épinette d'un facteur hollandais, Artus Gherdink, qui date de 1603 et une harpsicorde de Jonas Antonius Baffo, fabricant de Venise.

***

Un nouveau clavier. Un facteur de pianos australien, M. Clutsam, vient d'imaginer un nouveau modèle de clavier qui au lieu d'être rectiligne, suit une courbe modelée sur celle que développe le mouvement naturel des bras qui s'étendent. Ce clavier arqué a pour avantage de laisser aux mains de l'exécutant la même position naturelle et normale, dans toute son étendue.

***

On lit dans la *Provincia di Montova :* " Dans la vitrine d'un collectionneur italien sont exposés plusieurs échantillons de violons brevetés en aluminium. Ces violons, dit-on, ont un son moëlleux et velouté qui ne rappelle en rien le métal, mais qui peut soutenir la comparaison avec les meilleurs violons d'auteurs. Et cette vertu est due à la constitution physique de l'aluminium, qui joint à sa légèreté une sonorité d'une souplesse presque incroyable. Quelques-uns de ces violons ont été essayés au Lycée musical de Bologne, et aussi par plusieurs professeurs et virtuoses qui ont donné au luthier qui les fit des certificats plus que louangeurs.

***

Machine à écrire la musique. Des demandes de brevets ont été déposées par deux inventeurs. MM. S. Bolengo et C. Norther, pour une machine à écrire la musique qui pourrait éventuellement s'adapter sur tous systèmes de machines à écrire. Voilà une invention qui, si elle s'impose dans la pratique, va singulièrement faciliter les reproductions illicites.

***

Le diapason normal de 870 vibrations simples à la seconde pour le *la* de la troisième octaves, tel que l'Académie des sciences de Paris l'établit en 1858 déjà, vient enfin d'être adopté par l'Amérique qui, jusqu'à présent, avait conservé un diapason plus élevé. Tous les membres de la " Fédération des musiciens américains " sont invités à ne plus utiliser à partir du 9 septembre prochain que des intruments accordés au " diapason français ".

***

De plus en plus fort : On annonce que M. de Vecsey vient de donner à son fils, le jeune virtuose Franz de Vecsey, un violon qu'il a payé 50.000 fr. Il s'agit du fameux Stradivarius appelé " Le Berthier ", construit en 1716 et qui se trouve dans un état de conservation irréprochable. Son nom lui vient de ce qu'il fut longtemps en la possession du maréchal Berthier, prince de Wagram.

— M. Jan Kubelik aurait acheté à Londres, au cours de sa dernière tournée de concerts, un Stradivarius de 1713, pour le prix modeste de 75.000 fr !

Le Violoniste Willy Burmester vient d'acquérir pour cent mille Mark (125.000 fr), un Stradivarius daté de 1717.

***

— A Bruxelles, est mort dans toute la vigueur de l'âge et du talent, le violoncelliste Joseph Jacob, professeur au Conservatoire de Gand et ancien violoncelliste-solo du théâtre de la Monnaie et des Concerts populaires de Bruxelles. Virtuose remarquable, au son d'une ampleur superbe, il avait aussi fait partie du quatuor Ysaye, avec lequel il se fit entendre à Paris et à Londres. Né en 1865 à Liége, où il avait fait sa première éducation musicale, Joseph Jacob s'était perfectionné au Conservatoire de Bruxelles, dans la classe de Joseph Servais. Il se produisit aussi comme compositeur de façon très favorable. On connaît de lui un concerto pour violoncelle et orchestre, qui fut joué avec succès aux Concerts-Ysaye, et des pièces pour hautbois que l'on dit charmantes. Il écrivit aussi la musique aimable de deux petits ballets représentés à la Monnaie.



Questions Sociales

ET INTÉRÊTS PROFESSIONELS

Cette nouvelle rubrique surprendra peut-être quelques-uns de nos lecteurs, nous souhaitons qu'elle les intéresse tous. Elle marque un des aspects les plus attachants de la vie de l'artiste, un de ceux où la lutte qu'il soutient pour subsister quand même est des plus passionnante.

Dans les conditions actuelles de notre civilisation, chacun de nous manifeste sa vie sous des formes multiples, à échange rapide, et pour ainsi dire fusionnées. Nous nous apparaissons mutuellement, chaque jour, sous des aspects variés, quelquefois inattendus et plus ou moins heureux. Ainsi que ces phares tournants, à lentilles versicolores, que fait étinceler un même foyer central de lumière, notre vie se projette, semble-t-il diversement colorée, à travers la série ininterrompue des actions significatives de notre personnalité. Vie familiale, mondaine, politique, artistique, sociale, nous sommes tenus de les remplir toutes, au gré des heures changeantes. Parmi nous, l'artiste n'échappe pas à cette contrainte, elle est humaine, il lui faut jouer pleinement son personnage, actif ou passif, à chacun des instants de son existence.

Il est père de famille — quelquefois — il fait figure dans le monde, ou, au moins, dans le petit clan qui constitue son monde ; il est citoyen ; il est aussi professionnel. Compositeurs, virtuoses, musiciens d'orchestre, modestes choristes, tous, servants obligés de la Musique, comptent parmi les militants, et trop souvent les vaincus, de la grande armée du travail.

Enfin l'artiste est une *unité sociale*, et c'est à ce point de vue que nous le considérerons ici. Nous chercherons à découvrir ses rapports avec les autres groupes sociaux ; nous essaierons de déterminer sa place dans l'ensemble et aussi sa fonction. Trop longtemps sous le prétexte que le culte de l'Art était incompatible avec la poursuite de certains bénéfices matériels, notamment la recherche d'un profit pécuniaire, on a laissé dans l'ombre, — au moins dans les revues musicales — cette question, cependant vitale, des intérêts économiques de l'artiste. Si on la traitait, (chose rare) c'était comme en dehors, à regret, et pour ainsi dire sous le manteau. Rien n'est plus nuisible, à notre avis, que ces ententes à mots couverts, ces demi-marchés avec la dévotion au dieu qu'on révère, et, en un mot, ces conventions hypocrites dont nous souffrons tous. Il faut s'adapter franchement à une époque, et envisager, sans faiblesse, la situation qui vous y est faite. Aux prises avec une société dans laquelle se développent, de plus en plus, des tendances pratiques, voire mercantiles, engagés dans les actions et réactions qu'exercent l'une sur l'autre les diverses fractions sociales, les artistes doivent se plier à des conditions nouvelles pour eux ; déterminer leur rôle dans une démocratie agitée et avide ; prendre une vue nette de leurs droits vis-à-vis des autres groupes sociaux, et aussi de ce qu'ils doivent à la collectivité dont ils ont, plus que tout autre, peut-être un besoin immédiat.

Le XX[e] siècle pourrait être caractérisé par cette formule : " De la recherche et de la production intensive des valeurs ". Qu'elle soit industrielle, commerciale, ou artistique, toute valeur est aujourd'hui pesée, comptée, mesurée, recherchée, délaissée, haussée, baissée, suivant les besoins, les desirs, et aussi les caprices de cette foire aux vanités, de ce marché aux spéculations qu'est notre société moderne. Toutes ces actions ne s'accomplissent pas au hasard, elles obéissent à certaines lois réglant la pro-

duction et l'échange, lois dont il s'agit de découvrir le mécanisme complexe. Ceci est affaire aux économistes. Notre rôle, plus modeste, consistera à aider simplement ceux de notre " corporation " dans la recherche d'une meilleure organisation des forces dont ils disposent. D'un ordre plus parfait, qu'on peut facilement entrevoir, résultera naturellement plus de justice et l'approche de ce désirable équilibre des intérêts opposés et divergents dont les rapports faussés causent actuellement tant de regrettables conflits. La Musique adoucit les mœurs, dit-on, nous pouvons au moins essayer qu'elle apporte, dans le petit monde des musiciens une harmonie économique — si j'ose l'union de ces termes — dont beaucoup souhaitent vivement le réconfortant spectacle.

Une des premières questions qui sollicitera notre étude est celle du " travail " de l'artiste. Ce travail, d'une qualité particulière, est souvent d'une appréciation délicate, difficile. Quelle est, au juste, en numéraire, la valeur d'un virtuose ?... d'un compositeur ?... d'un musicien d'orchestre ?... Ainsi posée, sous cette forme, on sent l'absurdité de la demande, et cependant *il faut* qu'elle reçoive une réponse satisfaisante. Il deviendra nécessaire d'aborder le problème d'autre façon, de biais, pour ainsi dire, et par des méthodes permettant de découvrir la solution la plus satisfaisante. Nous l'essaierons.

Nous croyons pouvoir remplir notre tâche si les intéressés eux-mêmes veulent bien nous aider ; comprendre la pensée qui nous anime; former ici, un groupe vivant, actif, dans lequel toutes les bonnes volontés, tendues vers un même but, détermineront l'effort nécessaire pour marquer chaque jour d'un progrès. Nous soumettrons au jugement de nos lecteurs toutes les idées qui nous sembleront justes, nous leur demanderons de les examiner, de les vérifier, d'en découvrir, avec nous, les *applications pratiques*, de nous indiquer les moyens de faire passer ces idées, du domaine spéculatif, dans la quotidienne réalité vivante.

En accomplissant cette œuvre, en donnant à l'artiste la notion de sa " vie sociale " et de la puissance qu'il détient dans les temps modernes, nous ne croyons pas diminuer l'art que nous cultivons et réduire la Musique à un rôle indigne d'elle. Il ne faut ni se payer de mots, ni confondre tous les domaines. Indiquer aux musiciens les moyens d'élucider des notions de " valeurs " qui leur sont jusqu'à présent demeurées un peu trop étrangères, stimuler leur initiative et leur découvrir le meilleur emploi possible de leurs énergies, c'est contribuer à accroître leur indépendance et à fortifier leur dignité. Par un détour peut-être, mais d'une façon certaine, c'est leur permettre de mieux servir l'Art que chérissent les " Amis de la Musique " et auquel ils ont voué un inlassable et fervent amour.

* * *

Sans plus attendre, aujourd'hui même, nous examinerons une des questions qui met aux prises deux intérêts opposés et tous deux respectables, c'est celle de la pratique et de la fréquence croissante du **"gracieux concours".**

On sait que le " gracieux concours " consiste à faire jouer, chanter, réciter les artistes sans leur remettre aucune rémunération. Quelquefois cependant on leur alloue une modique indemnité dite : " de déplacement " destinée à couvrir leurs menus frais, mais, en aucun cas, ce dédommagement ne représente à leur valeur professionnelle.

L'habitude du gracieux concours est assez récente. Quelqu'un nous affirmait que c'était là un reste des usages aristocratiques, datant de la monarchie, lesquels se seraient trouvés transposés dans la société bourgeoise actuelle. L'artiste, à la cour, ou chez les grands seigneurs, faisait partie de la " maison ", et, souvent sans appointements fixes, recevait, au gré du maître, qu'il n'était point déshonoré de servir, de généreuses gratifications. On entrevoit, d'ici, le geste noble du seigneur jetant au harpiste qui vient de le divertir la bourse remplie de pièces d'or au tintement harmonieux. Au vrai dire, nous ne croyons guère que se soient ainsi transmises ces traditions de grande élégance.

Tout bonnement, le gracieux concours nous semble venir de la facilité offerte par les fêtes de bienfaisance, à ceux qui les organisent, de ne point rémunérer l'artiste.

Il y a quelques années s'établissait, par force d'usage, une sorte de convention par laquelle, dans les réunions charitables, l'artiste acceptait de ne percevoir aucun droit. Il donnait son talent " pour les pauvres ". De sa part, c'était une manière délicate et vraiment belle, et digne, de faire la charité. Ses mains étaient sans obole, mais il donnait mieux : son intelligence, son cœur, un peu de sa vie aux infortunés qu'on tentait de secourir. Et nul ne peut faire le compte des œuvres auxquelles l'artiste a contribué ainsi. Il a été inlassable. On l'a sollicité de toutes parts : pour les orphelins, les sinistrés, les tuberculeux, les enfants pauvres ; pour toutes les sociétés de prévoyance, d'assistance, d'enseignement, de relèvement, de mutualité et de charité. L'artiste n'a jamais dit : non, il s'est dépensé, prodigué, usé sans mesure.

J'entends murmurer que son zèle n'était pas aussi désintéressé que nous paraissons le croire et qu'une arrière-pensée de profit personnel, disons le mot : de réclame, n'y était pas étrangère. Admettons-le, c'est possible, mais il a, ce faisant, bien mal compris ses intérêts et il en est cruellement puni. Peu à peu ceux qui lui demandaient sa présence se sont habitués à l'avoir sans le rémunérer, non-seulement pour des œuvres charitables, mais au profit de leurs divertissements personnels. Ils ont organisé chez eux, et chez leurs amis, des concerts et autres réjouissances où les artistes étaient conviés à titre purement gracieux. Une tasse de thé, quelques fleurs pour les femmes, semblaient reconnaître, bien au-delà, le service qu'on leur demandait.

Le pli est pris et le dommage est grand, surtout pour les artistes-femmes. Songez en effet qu'un homme a, pour tenue de soirée, l'habit noir et la cravate blanche ; c'est commode, si ce n'est pas très joli. La femme doit avoir plusieurs robes coûteuses et les multiples accessoires que comporte sa toilette. Elle a sa coiffure, sa voiture à payer. Si elle ne reçoit rien du tout en échange de ces frais divers — nous laissons de côté le prix de son talent — et qu'elle renouvelle la dépense plusieurs fois pendant la saison, le total excède de beaucoup ses ressources. [1]

L'usage du gracieux concours se généralise, il devient presque de règle, et, dans le clan des musiciens, le mécontentement grandit. D'autre part, ceux qui les accueillent, entendant ces plaintes, menacent.

Nous n'obligeons personne à venir chez nous, disent-ils ; si les artistes se croient lésés, qu'ils s'abstiennent. Nous pouvons renoncer à les recevoir et organiser d'autres amusements. Au surplus, il y a d'excellents amateurs qui les remplaceront sans désavantage. Puisqu'ils se montrent tout à coup si exigeants, faisons la grève des " donneurs de concerts. " Si quelques-uns d'entre nous, gens opulents, continuent d'inscrire à leurs programmes le grand premier ténor ou la prima donna en vogue, nous, de moindre fortune, nous nous priverons de ce coûteux plaisir.

Voilà qui est grave et cette grève d'un nouveau genre, qui n'est pas hypothétique, est inquiétante. Que faire ?... La question semble insoluble. Et cependant..... On voit poindre, sous ces résolutions fâcheuses, deux choses distinctes : d'une part, le remplacement du professionnel par l'amateur [2] d'autre part, l'abstention — regrettable pour les artistes — des " donneurs de concerts. "

Pour remédier à cette situation, plusieurs moyens ont été proposés.

On a envisagé la formation de syndicats qui imposeraient un certain tarif. Le moyen a réussi aux ouvriers ; il est donc possible, mais il se présente ici des difficultés d'un ordre autrement délicat, et nous ne voyons guère le syndicat intervenir, au moins dans cette question du " gracieux concours ".

Certaines fortes têtes lancent l'idée d'une " grève d'artistes " répondant à la grève des

[1] Il est évident que nous ne parlons pas des grandes vedettes, des arrivées, dont les somptueux cachets ne se discutent plus.

[2] Nous traiterons quelque jour de l'amateurisme.

mondains. Je crois qu'ils en seraient les mauvais marchands.

D'autres insinuent que des intermédiaires pourraient se charger, en prélevant un modique tantième, des intérêts de l'artiste en sorte qu'il n'aurait pas à régler, lui-même, le plus petit cachet.

Quelques-uns préconisent une " campagne de presse ", de la Grande Presse, celle qui fait tant de mal, quelquefois, et qui, souvent fait le bien, avec une si généreuse spontanéité.

Qu'est-ce qu'elle pourrait bien dire ?... la Grande Presse.

Elle se ferait sans doute l'avocat des moins heureux, découvrirait la bonté de leur cause, le tort qui leur est porté, la naïveté avec laquelle ils ont eux-mêmes, tout serviables et complaisants, créé une situation qui leur est si préjudiciable. Elle irait plus avant peut-être et montrerait qu'il n'est pas juste de les traiter ainsi.

Croyez-vous qu'il est bien, dirait-elle aux " donneurs de concerts " de profiter d'une peine pour laquelle vous n'offrez aucun salaire ?...

Pour devenir ce qu'ils sont, acquérir la technique dont ils font preuve, cet homme, cette femme, qui vous charment, se sont soumis à un entraînement pénible, ils ont plié leur vie à des conditions fatigantes pour lesquelles elle n'est point faite ; ils ont payé des maîtres, aux eçons coûteuses, et se sont souvent imposés les plus rudes privations pour acquitter le prix des conseils qu'ils reçevaient ainsi. Enfin, quand ils viennent dans votre salon, sur votre invite, distraire un moment la lourdeur de vos minutes de mondains, c'est un peu de leur vie même qu'ils vous apportent ; ils vous font frémir, rire, pleurer, vous attendrir, vous reprendre, pour vibrer encore, en prodiguant, pour vous, un peu de cette flamme extinguible et précieuse qui brûle en chacune de leurs âmes. Essence de vie qu'on jette, comme un parfum, sur les nonchalances des spectateurs. Est-ce équitable d'accepter, ne fût-ce que quelques instants, le don magnifique d'une vie humaine ?... magnifique puisqu'il est fait du plus entier et du seul bien que possède en propre chaque créature, si infime soit-elle.

Voilà, sans doute, ce que dirait la Grande Presse si elle voulait prendre en mains la cause des artistes.

A nos lecteurs, mondains et professionnels, nous demanderons de nous dire quel serait, à leur avis, le moyen de remédier à une situation qui s'éternise et s'envenime un peu. En nous adressant leurs réponses, qu'ils veuillent tenis compte des deux intérêts en présence. Qu'ilr se fassent surtout une idée complète de ceux de la partie adverse. Ils nous écriront ainsi d'une façon très utile et travailleront efficacement, sur cette question précise du : *gracieux concours*, à amener une entente que tous doivent souhaiter prompte, complète et définitive

M. DAUBRESSE.

FAITS SOCIAUX.

Congrès de la Fédération Nationale des employés. 600.000 adhérents. Si les musiciens voulaient : *eux aussi.*

Congrès annuel de l'Association de Défense des Classes moyennes. Organisation économique. Si les musiciens voulaient EUX AUSSI.

A Vienne (Autriche) ouverture d'un musée Schubert.

A Triebschen (près Lucerne) ouverture d'un musée Wagner. Le maître habita cette localité de 1861 à 1872.

A Biarritz inauguration d'un musée Sarasate et de la salle de concert édifiée dans la propriété du grand violoniste.

Au Canada chaque théâtre a son programme ; forme *magazine*, brochure de 20, 30, 40 pages. Contient le programme de la soirée, des réclames, des articles, des variétés. Paraît chaque soir. Pourrait être essayé ici.

A Londres, au Colyseum, pendant les entr'actes, un tableau cinématographique occupe la scène. A l'aide de projections on propose aux spectateurs des charades, des énigmes dont ils cherchent les solutions. Ceux qui trouvent les solutions bonnes reçoivent une prime et des places gratuites. Pourrait être essayé ici.

A Paris Ouverture du cours de *gymnastique rythmique* de M. Jean d'Udine. Une date dans l'histoire sociale : de l'éducation physique et psychique par le rythme. Dépasse même le domaine musical.

A Beuron en Allemagne sont organisés des cours annuels sur diverses branches de la musique sacrée.

A Prague, l'université vient d'instituer un cours de science musicale comprenant la théorie de la musique et des instruments.

A Buenos-Ayres. Une société de Quatuors s'est

fondée et se propose de faire venir, à titre d'exemple, des quatuors étrangers. Avis aux quartettistes.

A Mexico. Le Ministre de l'Instruction Publique assure une subvention spéciale au Conservatoire de cette ville pour que les élèves puissent assister *gratuitement* aux grands concerts (24 auditions). Le ministre fait rédiger, imprimer, distribuer gratuitement aux élèves les programmes analytiques des œuvres exécutées. La collection de ces programmes forme un volume avec notes, biographies, analyses des œuvres, portraits etc.

A Paris. Au Salon d'Automne a été organisée une exposition de dessins d'enfants. Ne pourrait-on organiser une audition d'œuvres musicales enfantines à laquelle assisteraient des pédagogues et des psychologues s'intéressant à l'enfant.

A Bruxelles en 1910. Exposition internationale comprenant une section consacrée au théâtre.

M. D.

Les Musiques Militaires

MUSIQUE DE LA GARDE RÉPUBLICAINE

Il est assez difficile de parler, comme il serait intéressant et utile de le faire, du rôle que jouent les Musiques Militaires et de l'action qu'elles devraient avoir, par exemple au point de vue social. Ceux qui en pourraient parler avec le plus de compétence, les chefs de musique, se récusent comme liés par leur situation ; et les autres tâtonnent et se heurtent tout de suite à une organisation, à une routine, à une indifférence, contre lesquelles il semble qu'il n'y ait pas de recours.

Les musiques d'*harmonie* (laissons de côté celles de *fanfare*, plus spécialement utilisées), que l'armée veut bien laisser encore organisées dans ses rangs, et qui, par une éducation déjà ancienne, une sélection vraiment artistique, sont arrivées, dans plus d'un régiment, à atteindre un niveau tout à fait élevé, ne servent, en somme, qu'à la récréation des publics populaires des villes. Elles pourraient et devraient servir d'abord à leur éducation artistique. Il est si facile d'impressionner utilement les masses, il est si facile de former le goût du peuple qui écoute, qui prend l'habitude d'écouter ! Et quel orchestre peut jamais produire une impression comparable à celle d'une musique d'harmonie soigneusement composée et bien dirigée !

Mais alors, il faudrait entourer les exécutions de facilités et de garanties en conséquence. Il faudrait ne pas laisser des musiques aussi artistiques que celles de la Garde, ou de quelques autres régiments bien connus, exécuter des morceaux d'une haute tenue et d'un nuancé délicat, au milieu du bruit des tramways, des autos, des mille véhicules bruyants, sifflants, soufflants, qui sillonnent les rues sonores des villes. Il faudrait des salles, largement ouvertes, mais calmes ; il faudrait même des concerts supérieurs en quelque sorte, annoncés d'avance, dans de vastes enceintes où l'entrée coûterait un minimum insignifiant, fût-il de 25 centimes, pour le principe simplement et pour donner de l'importance à cette fête d'art, aux yeux des auditeurs...

Il n'est pas juste en effet que telle musique exceptionnelle, comme celle de la Garde (la situation est la même pour telle autre, dans telle autre ville) soit réduite à cette alternative, ou de jouer devant des publics officiels, où personne n'y prête attention, ou devant des publics de quartiers ouvriers, excentriques, où ne l'écoutent que des oisifs en promenade, ou des travailleurs fatigués et non prévenus. D'une façon générale, les musiques d'harmonie, les bonnes, celles qui ont des ressources et qui font de l'art, sont absolument inconnues des vrais musiciens et des habitués de nos grands concerts d'orchestre, — inconnues et méprisées.

Ce mépris est abusif. Les musiques militaires, en France, sont arrivées à posséder de telles ressources que leurs instruments peuvent très bien " reproduire en harmonie les mêmes effets qu'à l'orchestre, parfois la même sonorité ". — Ce sont les expressions de M. Gabriel Parès, l'éminent chef de la Garde républicaine, qui a bien voulu m'éclairer sur le côté musical de la question. " En France, dans certaines musiques militaires et dans plusieurs grandes musiques du Nord, *tous* les timbres de l'orchestre

existent, dans de bonnes proportions, ce qui permet de varier l'instrumentation à l'infini ".

Ce qui nuit d'ordinaire au crédit de ces musiques, c'est l'abus de la " fantaisie ", et la façon dont elle est comprise. Mais, même pour les " fantaisies ", et sans parler des " transcriptions ", qui sont tout autre chose, il faut distinguer. " En principe, la " fantaisie " est mauvaise et un peu grotesque, encore qu'elle existe également pour orchestre symphonique ; mais que de services n'a-t-elle pas rendus aux compositeurs dont les œuvres auraient été oubliées vingt ans plus tôt ! La mauvaise " fantaisie " est celle, par exemple (et c'était l'habitude courante jadis), dont les motifs sont puisés n'importe où dans la partition originale et reliés par des enchaînements du cru de l'arrangeur. L'extrême opposé, qui consiste à donner intégralement la " transcription " d'une scène ou d'un acte entier, n'est pas non plus à louer sans restriction, car les récitatifs les plus admirables y font une figure plutôt ridicule... Il serait du reste très curieux, un peu malicieux aussi, d'interroger les compositeurs mêmes ; car, sur cette question, ils ont deux opinions, l'une *théorique*, qui leur fait rejeter la possibilité de toute transcription, l'autre *pratique* et plus sincère, qui la leur fait accepter avec grand plaisir lorsqu'ils entendent leurs œuvres, bien transcrites, exécutées souvent aux concerts publics, et par cela même plus connues et mieux appréciées des amateurs ".

Dans la même lettre, M. Gabriel Parès répond d'avance à la restriction habituellement faite par les critiques qui abordent ces questions, à savoir : que la musique de la Garde républicaine est trop spéciale et exceptionnelle, trop " orchestre " plus encore qu' " harmonie " pour entrer en ligne de compte. — (Je me propose en effet d'étudier de plus près sa composition et son répertoire, l'un et l'autre pouvant servir de modèle à toutes les autres et étant particulièrement intéressants à examiner comme idéal). — M. Gabriel Parès proteste que cette musique est loin d'être isolée ; que beaucoup d'autres, en France, jouissent des mêmes familles d'instruments et exécutent des transcriptions auxquelles on ne peut vraiment rien reprocher. Il n'ajoute pas, mais je puis ajouter, pour l'avoir constaté plus d'une fois, que ses transcriptions, à lui, sont pour une bonne part dans la tenue artistique de ses programmes.

Dans un prochain article, j'étudierai le répertoire mis à la disposition des artistes que dirige M. Parès ; je dirai en même temps l'origine de cette phalange et comment elle se recrute.

H. DE CURZON.





LA DANSE

Il est avéré que notre danse moderne perd de plus en plus de son prestige. Nos évolutions mécaniques donnent plutôt l'impression d'un sport que d'une chorégraphie véritable. M. Lefort, dont le cours de danse est bien connu de tous les Parisiens, est un de ceux qui a le mieux compris les dangers de cette évolution. Erudit connaisseur des danses anciennes, partisan convaincu de la gymnastique rythmique et salutaire, M. Lefort s'est préoccupé de rendre à ses élèves le goût de la figuration dans la danse et, pour stimuler leur intérêt par l'attrait de l'actualité, il s'est inspiré de l'aviation. Voici donc l'aéronette avec ses figures gracieuses. Elle rappelle, de loin il est vrai, mais par son principe cependant, les vieux branles, et toutes les danses de jadis où les mouvements corporels étaient soumis à une intention descriptive.

1. Les danseurs se tiennent comme pour toutes les danses tournantes et font sur deux mesures très accentuées, des temps de galop en avant imitant le roulement de l'aéroplane.

2. Les danseurs, à ce moment ont un mouvement des bras de bas en haut imitant ainsi le vol d'un oiseau ; ils font ensuite quelques pas marchés.

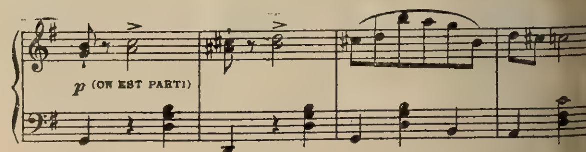


LE DÉPART

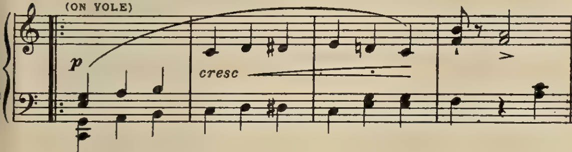




ON EST PART



ON VOLE



3 et 4. Pas très glissé, en balançant légèrement les bras, imitant ainsi l'aéroplane cherchant à trouver son aplomb. Ce mouvement se répète plusieurs fois.

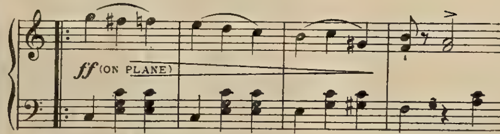
5. Descente de l'aéroplane, imitée par les danseurs se jetant vivement d'un pied sur l'autre en inclinant la tête légèrement en avant.



ON ATTERRIT



ON PLANE





M. L.

Bibliographie des nouveautés

BASSON ET VIOLONCELLE

Busser (Henri). — Concours du conservatoire national de Musique de Paris, année 1909. Récit et thème varié pour basson et violoncelle avec accompagnement de piano, (op. 37). — *P., Evette et Schaeffer*, in-fol., 12 p., net, 4 fr.

ORGUE

Arpad (Kun). — Andante pour harmonium ou orgue. — *P., Pfister frères*, in-fol., 1 p., net, 1 fr.

Ducasse (Roger). — Pastorale, pour orgue. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 15 p. net 3 fr. 50

Le même. Réduction pour piano à 4 mains par l'auteur. — Ibid,, in-fol., 19 p. net, 3 fr. 50.

INSTRUMENTS SEULS

Gaillard (Marie). — Méditation pour violon seul ou mandoline. — *P., M. Senart, B. Roudanez et Cie*, gr. in-8, 2 p. net, 0 fr. 35.

Buyssens (P.). — Exercices journaliers pour la flûte. — *P., Rouart, Lerolle et Cie*, Genève, Union artistique, Bruxelles, J.-B. Katto, in-fol., 12 p. net. 5 fr.

Samazeuilh (Gustave). — Une étude symphonique d'après La Nef d'Elémir Bourges. Premiers violons. — *P., Durand et fils*, in-fol., 7 fr.

Limagne (A.) — Duos concertants et progressifs pour le violon, No 3, en *ré* mineur. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, in-fol., 19 p. net, 2 fr. 50.

VIOLONCELLE ET PIANO

Fournier (Louis). — Sonatine, violon et piano, transcrité pour violoncelle et piano par Gaston Courras. — *P., E. Gallet*, in-fol., 13 p., net, 3 fr.

(Partition et partie de violoncelle séparée).

CLARINETTE ET PIANO

Handel (G.-P.). — Deux sonates de G.-P. Händel, transcrites pour clarinette *si* bémol, avec accompagnement de piano, par Emile Stiévenard. — *P., Evette et Schaeffer*, 2 fasc. in-fol., net, chaque 3 fr.

PIANO ET VIOLON

Callé (G.). — Berceuse, pour piano et violon. — *P., E. Demets*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Périlhou (A.). — Méditation. — *P., Heugel*, in-fol.

No I. Edition pour violon, avec accompagnement de piano ou orgue, net, 1 fr. 50.

No II. Edition pour violoncelle, avec accompagnement de piano ou orgue, net, 1 fr. 50.

No III. Edition pour violon et violoncelle, avec accompagnement de piano ou orgue, net, 1 fr. 75,

Laloue (Robert). — Air de ballet de Phaëton (opéra inédit), pour piano et violon. — *P., Rouart et Lerolle*, et l'auteur, in-fol., net, 2 fr.

Franck (César). — Larghetto du Quatuor à cordes de César Franck, transcrit pour violon et piano, par H. Woollett. — *P., J. Hamelle*, in-fol., 8 p., net, 2 fr.

PIANO ET CHANT

Wenzel (Léopold). — Je t'aime, mélodie. Paroles de Henry Darsay. — *P., Monvoisin*, in-fol., 4 p., net, 2 fr.

(Chant et piano).

Waldteufel (Emile). — A toi, valse. Paroles adaptées de Pierre d'Amor transcription par H. Mouton. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

(Chant et piano).

Tschaikowsky (P.). — Romances, mélodies et duos. Op. 54. Seize chansons pour la jeunesse. (Paroles françaises par Paul Collin). — *P., A. Noel*, in-fol.

No 1. Grand-Mère et petit-fils, net, 1 fr. 50. No 2. Le petit Oiseau, net, 1 fr. 50. No 4. Mon petit Jardin, net, 1 fr. No 6. Près de la Rivière, net, 1 fr. 50. No 7. Soir d'hiver, net, 1 fr. 75. No 9. Printemps, net, 1 fr. 50. No 10. Berceuse : pendant l'orage, net, 1 fr. 50. No 11. La petite Fleur, net, 1 fr. 50. No 12. L'Hiver, net, 1 fr. 50. No 13. Chanson printanière, net, 1 fr. 50. No 15. L'Hirondelle, net, 1 fr. 50. No 16. Petite chanson d'enfant, net, 1 fr. 75.

Tenroc (Charles). — Mandoline, mélodie. Poésie de Paul Verlaine. Musique de Charles Tenroc [Cornet]. — *P., M. Senart, B. Roudanez et Cie*, in-fol., 4 p., net, 1 fr. 70.

(Chant et piano).

Tenroc (Charles). — La Lune blanche (La bonne Chanson). Poésie de Paul Verlaine. — *P., M. Senart. B. Rondanez et Cie*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 35.

(Chant et piano.)

Szulc (Joseph). — Les trois Rencontres. Paroles adoptées par Jean Bénédict. — *P., O. Bouwens van der Boijen*, in-fol., 5 p., net, 2 fr.

Szulc (Joseph). — La jeune Fille. Poésie de Francis Jammes. — *P., O. Bouwens van der Boijen*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Singer (Pierre). — Trois mélodies: Chanson d'automne (Paul Verlaine). Le Rideau de ma voisine (Alfred de Musset). Sérénade italienne (Paul Bourget). Gravé par C. Douin, gr. in-8, 11 p.

(Chant et piano).

Schumann (Robert). — Chanson d'automne, Herbstlied (Mahlmann) paroles françaises et allemandes. Duo de Robert Schumann, (op. 43). — *P., O. Bouwens van der Boijen*, in-fol., 5 p., net, 2 fr.

(Partition piano et chant.)

Rouger (Gustave). — Hiver, mélodie. Paroles et musique de Gustave Rouger, op. 26. — *P., impr. de Crevel frères*, in-fol., 2 p., net, 1 fr. 50.

Rosdol (Sandy) — Chanson. Poésie de Heine. — *P., L. Grus*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Rosati (Ed.). — Mon répertoire favori, nouvelle collection de romances et chansonnettes sur les poésies de MM. Lucien Boyer, J. Yvel, J. Baldran, pour chant et piano, par Ed. Rosati. Première série. No 1, le Gardénia, chansonnette. No 2, L'Heure de l'école, souvenir. No 3, La première Quenotte, berceuse. No 4, Prière à Noël, simple histoire. No 5, Ne m'oubliez pas,

légende. No 6, La Voilette, poésie chantée. Deuxième série. No 7, Cousine Laure, marche chantée. No 8, Lettre à Guignol, page héroïque. No 9, Bonne Fée, historiette. No 10, Polka des abeilles, polka chantée. No 11, L'Instruction amusante, ou les Homonymes. No 12, Le Bavard, ronde. — *P., G. Gross*, 12 fasc. in-fol.

Chaque, net, 1 fr.; la série de 6 n., 5 fr.

Richard (Jean). — (Décembre 1908). Deux Mélodies. I, au vol des rêves. II, L'Espoir n'est plus. Poésies de Jean de Limur. — *P., M. Senart, B. Roudanez et Cie*, in-fol., 4 p., net, 1 fr. 50.

(Chant et piano).

Raynal (A.). — Marie! mélodie pour piano et chant, par A. Raynal. — *P., M. Senart, B. Roudanez et Cie*, in-fol., 2 p., net, 1 fr.

Raynal (A.). Je voudrais bâtir un nid, mélodie pour piano et chant, par A. Raynal. — *P., M. Senart, B. Roudanez et Cie*, in-fol., 2 p., net, 1 fr.

Privas (Xavier). — Sur la Route. Poésie et musique de Xavier Privas. — *P., Dorbon aîné*, in-fol., 3 p.

Privas (Xavier). — Berceuse des hirondelles. Paroles et musique de Xavier Privas. — *P., Dorbon aîné*, in-fol., net, 2 fr.

(Chant et piano).

Petitjean (Maurice). — Badinage. Poésie de Gabriel Montoya. — *P., Société d'éditions*, 34, boulevard de Clichy, in-fol., 3 p., 4 fr.

(Chant et piano. — Chansons de Gabriel Montoya. Série B. No 4).

Paine (Lucy-Hamilton). — Six Mélodies pour chant et piano. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, 6 fasc. in-fol.

No 1. Mystère (The Mystery). Paroles de Lilian Whiting. (Traduction française de D. de Maratray). No 2. Ariette. Poème de Paul Verlaine. No 3. Explication (In explanation). Paroles françaises de D. de Maratray. No 4. J'ai vu, de La Princesse lointaine d'Ed. Rostand. No 5. Le Printemps. Poème de la duchesse de Rohan. No 6. Soupir (a sigh). Paroles de Harriet Prescott Spofford. (Traduction française de Victor Schekewitch). Net, chaque 1 fr. 50.

Mozart (W.-A.). — Air du Roi pasteur. Paroles françaises de Sylvain Saint-Etienne, (Mezzo-soprano ou soprano). — *P., J. Hamelle*, in-fol., 10 p.

(Chant, violon et piano).

Le même, arrangement pour violon par F. Lenden. — Ibid, in-fol., 4 p. Le même, arrangement pour violoncelle, par F. Linden. — Ibid., in-fol., 4 p.

Missa (Edmond). — Rêves blancs, rêves bleus, mélodie chant et piano. Poésie de Lionel Nastorg et Raymond Ferda. — *P., L. Grus*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 50.

Milhaud (Darius). — Désespoir, pour piano et chant. Paroles de Armand Lunel, (op. 33). — *Marseille, V. Morlot*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 50.

Mendelssohn. — No 6. Le Retour. No 7. Chant d'avril. No 8. Voici l'automne. Transcriptions exactement conformes à l'original, avec accompagnement de piano, par Paul Saegel, d'après les éd tions scolaires de A. Drouin, *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, 3 fasc. in-fol., net, chaque 1 fr. 25.

(Pour la Jeunesse, 2e volume).

Mathé (Edouard). — La Légende du baiser. (Poésie de F. Sernada). — *P., G. Ricordi*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 50.

(Chant et piano).

Mathé (Ed.) — Jalousie (Poésie de H. Allorge). — *P. G. Ricordi*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 50.

(Chant et piano).

Mathé (Edouard). — L'Amour de ma jolie (Poésie de Dominus). — *P., G. Ricordi*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 50.

(Chant et piano).

Maringue (Maurice). — Tes Mains blanches... rondel de L. Rouquette. — *P, Monvoisin*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Maringue (Maurice). — Tes Livres mélodie. Poésie de L. Rouquette. — *P., Monvoisin*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Maringue (Maurice). — L'Espoir, air pour baryton. Paroles de Paul Brévannes. — *P., Monvoisin*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

(Piano et chant).

Maringue (Maurice). — Les Elfes, ballade. Poésie de Leconte de Lisle. — *P., Monvoisin*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Leoncavallo (R.). — Maia, dramma lirico in tre atti di Paolo de Choudens (Paul Bérel). Versione ritmica italiana di Angelo Nessi, Canto e piano, transcritto dall' autore. — *P., Choudens*, gr. in-8, 224 p., portr. net, 20 fr.

L'Enfant (Ed.). — La Princesse voilée, légende. Paroles de Maurice Couaillier. Adaptation musicale de Edouard L'Enfant. — *P., Office musical*, 55, rue de Chateaudun, in-fol., 10 p. net, 2 fr. 50.

(Chant et piano).

Lemeunier (Abbé L.). — Les Voix de la nature. Poème et musique de M. l'abbé L. Lemeunier. No 1, Le jour. No 2, La nuit. No 3, Les étoiles. No 4, La mer. No 5, Le fleuve. No 6, Les champs. No 7, La prairie. No 9, La forêt. No 10, La neige. No, 11, L'orage. No 12, Le volcan. — *P., H. Gregh, Angers, Grolleau*, in-fol., 25 p., net, 2 fr.

(Chant et piano).

Lava (A.). — Ballata dolorosa (Ballade douloureuse). Poesia italiana di Giosué Carducci, Version française et musique de A. Lava. — *P., M. Senart, B. Rondanez et Cie*, in-fol., 4 p., net, 1 fr. 70.

(Chant et piano).

Laparra (Raoul). — Matinale, ton original pour Mezzo-soprano ou baryton. Paroles et musique Raoul Laparra. — *P., A. Sporck*, in-fol., 3 p.

(Chant et piano).

Labori (Marguerite). — 4 Poèmes, Octobre. Poésie de Mme J. Catulle Mendès. — *P., L. Grus*, in-fol., 5 p., net, 2 fr.

Hesse (Georges). — Les Rêves. Poésie de Mme Marteau de Milleville. — *P., E. Demarquet*, in-fol., 5 p., net, 2 fr.

(Chant et piano).

Grossi (Eugène de). — C'est toujours de l'amour, sur les motifs de la valse : 'tis ever love, d'Eugène de Grossi. Paroles de Alcide de Grossi. — *P., P. Gay*, in-fol., 7 p., net, 3 fr.

(Piano et chant).

Grodvolle (M.). — Deux Mélodies. I, Au jardin de mon cœur (Poésie de Jean Richepin). II, La Vie (Poésie de Louis Chollet). — *P., Rouart, Lerolle et Cie*, 2 fasc., in-fol., net, chaque, 1 fr. 50.

Fonssagrives (Jane). — Cinq Mélodies pour chant et piano. Paroles de Albert Samain. No 1, Chanson d'été. No 2, Lac immatériel. No 3, Larmes. No 4,

La Maison du matin. No 5, Ton souvenir. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, 5 fasc. in-fol.

Fiorelli (M.). — Quatre Mélodies pour chant et piano. No 1, Chanson d'exil (poésie de F. Coppée, net, 1 fr. 50. No 2, Je ne te connais pas (poésie de M. Fiorelli), net, 1 fr. 50. No 3, Orientale (poésie de M. Fiorelli), net, 1 fr. No 4, Pour elle (poésie de M. Fiorelli), net 1 fr. 50. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, 4 fasc. in-fol.

Faye Jozin (Fréd. de). — Sur un vieux Cadran solaire (To an old sun-dial), adaptation symphonique. Paroles et musique de Fréd. de Faye-Jozin (Texte français et anglais). — *P., E. Gallet*, in-fol., 6 p., net, 2 fr.
(Tableaux anciens, No 4).

Faye-Jozin (Fréd. de). — Le Chèvrefeuille, souvenir de Tréfrest, pour chant avec accompagnement de piano et violon ad lib. Poème et musique de Fréd. de Faye-Jozin. — *P., E. Gallet*, in-fol., 4 p., net, 2 fr.
(Extrait des Parfums).

Faye-Jozin (Fréd. de). — Chanson vraie (sur le rythme d'un poème de Malherbe), pour chant, avec accompagnement de piano. — *P., E. Gallet*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 50.

Durand (L.). — La belle Fille, chanson bretonne. Paroles et musique de L. Durand. — *P., M. Labbé*, in-fol., 3 p.
(Chant et piano).

Delmas (Emile). — La petite Amie, mélodie valse, chant et piano. Paroles de Ch. Phalippou. No 1, en *la* bémol, ténor ou soprano. — *P., M. Eschig*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Cremieux (Octave). — La Valse d'amour, valse chantée. Paroles de Roland Gaël. — *P., L. Digondé-Diodet*, in-fol., 3 p., net, 2 fr.
(Chant et piano).

Cremieux (Octave). — Les Serments, mélodie. Paroles de Roland Gaël. — *P., L. Digondé-Diodet*, in-fol., net, 2 fr.
(Chant et piano).

Clérice (Justin). — Le Baiser de Ninon, opérette en 1acte. Paroles de Paul Moncousin. Partition piano et chant. — *P., Rouart, Lerolle et Cie*, gr. in-8, 36 p., net, 1 fr. 50.

Bouwens van der Boijen (O.). — Aquarelles, trois duos pour soprano et ténor, (op. 14). — *P., O. Bouwens van der Boijen*, in-fol., 19 p., net, 3 fr.
Le Printemps (Georges Gillet). Rondel de l'adieu (Edmond Haraucourt). Sérénade italienne (Paul Bourget).
(Partition piano et chant).

Berthet (François). — Tant que mes yeux, mélodie pour mezzo-soprano, avec accompagnement de piano. Poésie de Louis Labé. — *P., Rouart, Lerolle et Cie*, in-fol., 5 p., net, 2 fr.

Bonnal (Ermend). — La Sago Kaj la Kanto (La Flèche et la chanson), Kanto for una voco Kaj pianoforto (mélodie pour une voix et piano). Poème esperanto de A. Grabowski, (op. 27, n. 2). — *P., E. Demets*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 50.

Binet (Frédéric). — A l'Orée du bois, pièce pour le piano, par Frédéric Binet. Op. 98. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 4 p., net, 1 fr. 75.

Berniaux (D.). Les petites ouvrières. Paroles de F.-L. Benech. — *P., L. Benech*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 75.
(Chant et piano).

Berniaux (D.). — Myrella la jolie, chanson. Paroles de F.-L. Benech. — *P., L. Benech*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 75.
(Chant et piano).

Béral (Paul). — A. Jeanne d'Arc, la bonne Lorraine. Debout! en avant! Paroles et musique de Paul Béral. — *P., E. Ploix*, in-fol., 4 p.

Beau (Robert). — Pater noster. — *Saint-Cloud*, 13, avenue du Palais, in-fol., 3 p.
(Chant et orgue).

Augé (Claude). — Les chants de l'enfance. — *P., Larousse*, in-8, 112 p., fig., 16e édition.

METHODES, MANUELS, — TRAITES DIVERS

Gentis (E.). — Méthode de violon élémentaire et progressive, par E. Gentis. — *P., F. Gailhard*, in-fol., 93 p., net, 5 fr.

Panseron (A.). — A, B, C musical, ou solfège, nouvelle édition revue et augmentée de questionnaires, devoirs, dictées musicales et de 15 chants scolaires, par J. Bayer. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, in-8, 95 p.

Rojo (Le P. Casiano). — Manual de canto gregoriano, compuesto por el R.P.D. Casiano Rojo,... Silos (Provincia de Burgos), edicion de los RR. PP. Benedictinos, in-8, 116 p.

Du Grosriez (Charles). — Petit traité usuel d'orchestration, contenant un tableau du diapason et de l'étendue des instruments les plus usités à l'orchestre. — *P., E. Gallet*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Carr (Mme) **Siquot** (Mme). — 36 Danses chantées et mimées pour les petits. I, Danses faciles. II, Evolutions et danses d'ensemble. III, Danses anciennes. IV, Danses de provinces. Par Mmes Carr et Siquot. Préface d'Octave Aubert. Nouvelle édition. — *P., F. Nathan*, in-4, 87 p. fig.

TRIOS ET QUATUORS

Ducasse (Roger). — Quatuor en *ré* mineur pour 2 violons, alto et violoncelle. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., net, 10 fr.
Le même, Réduction à 4 mains par l'auteur. (Ibid.), in-fol., 53 p., net, 7 fr.

Gandolfo (Eug.). — Aubade pour violon et violoncelle avec accompagnement de piano (et contrebasse ad libitum). — *Nice, P. Decourcelle*, in-fol., net, 2 fr.
(Parties séparées).

CHŒURS

Stoupanse (Al.). Fraternité, duo pour ténor ou soprano, et basse ou baryton. Paroles de Marc, U. Berger. Musique de Al. Stoupanse. — *Genève, à l'Union artistique, Lyon, Orgeret*, in-fol., 2 fr. 50.

Schmitt (Florent). — Danse des Devadasis, pour solo, chœur et piano à 4 mains. Poésie de Jean Lahor, (op. 47). — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 18 p., net, 3 fr. 50.
(Partition).

Saint-Saëns (C.). — (Op. 131). La Gloire, cantate pour voix d'homme (soli et chœur). Poésie de l'Augé de Lassus. *P., A. Durand et fils*, in-fol., 12 p. net, 3 fr.
(Chant et piano).

[Psaumes chantés à la Fête commémorative du 4e centenaire de J. Calvin au Palais du Trocadéro, le 1 novembre 1909]. — *P., 33, rue des Saints-Pères*, gr. in-8, 12 p.

(A, chant seul ; B, réduction des 4 parties pour orgue).

Pesse (Maurice). — Neige d'avril, valse lente chœur à 2 voix égales et solo avec accompagnement de piano. Paroles de Camille Raynaud. — *P., A. Jullien*, in-fol., 8 p., net, 2 fr.

(Partition chant et piano).

Lauber (Emile). — L'Enfant, douze chansons à 1 ou 2 voix, ou chœur, Poésie de Charles Fuster. — *P., M. Senart, B. Roudanez et Cie*, in-fol. No 1, Pour être heureux. No 12, Sois bon, net, chaque 0 fr. 50, le recueil 3 fr.

(Chant et piano).

Indy (Vincent d'). — Vive Henry quatre, vieil au français, harmonisé et orchestré par Vincent d'Indy. (G.C.) 4 fasc. in-fol. Partition d'orchestre et chœur. Chant seul : pour 3 voix de femmes.
— pour 4 voix d'hommes.
— pour 4 voix mixtes.

Gross. — Recueil de morceaux de chant à une, deux et trois voix, à l'usage des écoles normales et des écoles primaires. Paroles de M. Delcasso, recteur honoraire. Musique choisie et arrangée par M. Gross, maître adjoint d'Ecole normale. Première partie, 24e édition. — *P., Hachette*, in-16, 64 p., 0 fr. 75.

Grimoin (Abbé Pierre). — Les voix des cloches de La Châtre, cantique populaire. Solo de baryton et chœur à 4 voix, maître de chapelle à La Châtre. *Bourges, G. Bruandet*, in-fol., 4 p., net, 1 fr. 50.

(Chant et piano).

Eymieu (Henry). — Papillons blancs, duo à 2 voix égales pouvant se chanter en chœur. Poésie d'Henri Défossé. — *P., E. Weiller*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Coquart (Arthur). — Petit enfant, petit oiseau, duo ou chœur à 2 voix, avec accompagnement de piano. Paroles de V. de Laprade. — *P., J. Hamelle*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Corot (Fernand). — Chanson du fil de la Vierge (souvenir de Bretagne), duettino pour voix égales, et chœur, ad libitum. Poésie de Jos. Parker. — *P., L. Grus*, in-fol., 3 p., net, 2 fr,

(Partition chant et piano).

Bourguignon (Abbé). — Petite Messe à la Sainte-Vierge, à 3 voix, soli et chœurs, avec accompagnement d'orgue, partition. — *P., G. Oudin*, gr. in-8, 20 p., net, 2 fr. 25.

Burty (Marc). — Chant du soir, berceuse pour 2 ténors et 2 basses, avec accompagnement de piano. Poésie de Cyrille Fiston. Musique de Marc Burty. — *Lyon, Janin frères*, in-fol., 10 p., net, 2 fr. 50.

(Partition chant et piano).

PIANO

Steiger (Ch.). Aria. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Le même, transcription piano à 4 mains. Ibid., in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Steiger (Ch.). — Bergerie, pièce facile pour le piano. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Pesse (Maurice). — Valsette fleurie, pièce pour le piano. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Reinecke (Ch.). — Six Sonatines pour piano, op. 98. No 2, en *la* mineur. — *P., J. Hamelle*, in-fol., 11 p., net, 2 fr. 50.

Steiger (Ch.). — Le vagabond, pièce pour le piano à 4 mains. — *P. A. Durand et fils*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Steiger (Ch.). — Valse naïve, pièce très-facile pour le piano. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Szulc (Joseph). — Une nuit d'Ispahan, ballet-pantomime en 1 tacte, de André Pijan, Valse de Cynthia, pour piano, par Joseph Szulc. — *P., O. Bouwens van der Boijen*, in-fol., 4 p., net, 2 fr.

Tellam (Heinrich). — Rose, ma Mie ! valse-sérénade, pour piano. — *Nice, P. Decourcelle*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Scassola (A.). — Illusion, valse. Poésie de Lucien Colonge, orchestrée par H. Cas. — *Lyon, L. Monier*, in-fol., 4 p., net, 2 fr.

(Piano seul).

Saint-Saens (Camille). — Concerto pour violon avec accompagnement de piano, par Camille Saint-Saëns (op. 20). (Réduction pour le piano des instruments de l'harmonie par F. Waël-Munk). — *P., J. Hamelle*, in-fol., 10 p., net, 5 fr.

Serosq (D.). — Boléro, danse espagnole pour piano, (op. 59). — *P., Estic*, in-fol., 2 p., net, 2 fr.

Staub (Victor). — Trois pièces pour piano à 4 mains. En trottinant, marche (op. 19). En dansant, valse (op. 20). En chantant, sérénade (op. 21). — *P., A. Durand et fils*, 3 fasc. in-fol., net, le 1 fasc., 2 fr, les deux autres, 2 fr. 50.

Thau (Marcel). — Extase, valse lente, pour piano. *Montpellier, C. Lapeyrie*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Reuchsel (Amédée). — Murmures printaniers pour piano. — *P., H. Lemoine*, in-fol., 10 p., net, 2 fr. 50.

Reuchsel (Amédée). — Elégie, pour piano. — *P., H. Lemoine*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Reuchsel (Amédée). — Mailied (chant de mai), pour piano. — *P., H. Lemoine*, in-fol., 9 p., net, 2 fr.

Valverde (Juan). — Colombiana, caprice colombien. Musique sur les motifs de Lao Silésu. — *P., Estic*, in-fol., 3 p., net, 2 fr.

Arnaud (Albert). — Gavotte des ballerines, pour le piano. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Binet (Frédéric). — Premier Prélude pour le piano, op. 99. — *P., E. Durand et fils*, in-fol., 4 p., net, 1 fr. 75.

Bosc (A.). — L'Aéronette, boston marché, nouvelle danse d'actualité, pour piano. Théorie de C. Lefort. — *P., A. Bosc*, in-fol., 4 p., net, 2 fr.

Bourdeney (C.). — Scherzettino pour piano, op. 29. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Bresles (Henri). — Idylle pendant la chasse, caprice pour piano. — *P., E. Coutarel*, in-fol., 3 p., net, 2 fr.

Caullet-Vignerot. — Quatre pièces de piano pour enfants, études récréatives et progressives dans le style classique. I, Câline, valse. — *P., M. Senart, B. Roudanez et Cie*, in-fol., 3 p., net, 1 fr.

Chollet (Henri). — La Poupée parlante, valse pour piano, 2 édition. — *P., Chollet aîné*, in-fol., 4 p., 5 fr.

(Collection des Pezzettines choisies, No 20. [No 6, des Pièces enfantines]).

Chollet (Henri). — Souvenirs d'Es, valse, pour piano, 2 édition. — *P., Chollet aîné*, in-fol., 4 p., net, 5 fr.

(Collection des Pezzettines choisies de Henri Chollet. No 53).

Coda (Ch.). — Printemps d'amour, valse tendre, par Ch. Coda. — *Nice, P., Decourcelle*. in-fol., 7 p., net, 2 fr.

(Piano).

Delerue (Léon). — Royale Retraite, pour piano. — *Vitry-le-François; A. Gay*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Faye-Jozin (Fréd. de). — Petit solo de concours, pour piano. — *P., E. Gallet*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Faye-Jozin (Fréd. de). — Rigaudon pour piano. — *P., E. Gallet*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Fiorelli (M.). — Folle Ivresse valse entr'acte pour piano. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Fiorelli (M.). — Trois pièces pour piano, par M. Fiorelli. 1, Prélude. 2, Aubade. 3, Divertissement exotique. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, 3 fasc., in-fol., net, 1 fr. 75, 1 fr. 50, 1 fr. 75.

Franck (César). — Morceau symphonique de Rédemption, poème-symphonie de C. Franck. Réduction pour piano 2 mains de J. Jemain. — *P., Heugel*, in-fol., 12 p., net, 3 fr.

Griffie (A.). — Vol en monoplan, mazurka pour piano. Aux trois Bémols, 13, passage de l'Industrie, in-fol., 4 p.

Helbig (G.). — Bourrée. (Op. 36), pour piano. — *P., E. Demets*, in-fol., 6 p., net, 1 fr. 75.

Helbig (G.). — Gavotte en ré (op. 4), pour piano. — *P., E. Demets*, in-fol., 6 p., net, 1 fr. 75.

Helbig (G.). — Rigaudon dans le style ancien (op. 24), pour piano. — *P., E. Demets*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Limagne (A.). — Petites sonates pour piano, No 3, en *ré* mineur. — *P., E. Leduc, P. Bertrand et Cie*, in-fol., 9 p., net, 2 fr. 50.

Martin (Robert-Charles). — Attrapera, attrapera pas!... pi ce pour le piano, (op. 10, n. 1). — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 4 p., net, 1 fr. 75.

Martin (Robert-Charles). — Ecole progressive du piano, 2. Berceuse. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 35.

Martin (Robert-Charles). — Regardez-moi danser! pièce pour le piano, (op. 10, n. 2). — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 4 p., net, 1 fr. 75.

Martin (Robert-Charles). — Rondo moqueur pour le piano, (op. 10, n. 3). — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 5 p., net, 1 fr. 75.

Mathé (Edouard). — Les Copains, polka par Edouard Mathé. — *Nice, P. Decourcelle*, in-fol. No 1, pour piano, net, 1 fr. 70. No 2, éd. simplifiée, net, 1 fr.

Maye (Paul). — En famille, polka pour piano. *Marseille, F. Aignier*, in-fol., 5 p., net, 1.75.

Maye (Paul). — Rêves lointains, valse langoureuse, pour piano. — *Marseille, F. Aignier*, in-fol., 7 p., net, 2 fr.

Metzner (A.). — Six morceaux sur cinq notes, pour piano à 4 mains. No 1, Fleurette, gavotte. No 2, Bonsoir, bébé, berceuse. No 3, Petite Margot, valse. No 4, La belle Fatma, chanson tunisienne. No 5, Doux Sourire, menuet. No 6, Songe rose, mazurka. — *Nice, P. Decourcelle*, 6 fasc. in-fol., net, chaque, 1 fr.

Moreau (Léon). — Invocation à Bouddha) An Ode), scène de ballet pour piano seul. — *P., Costallat*, in-8, 20 p., net, 2 fr. 50.

Mortagne (Max de). — Volo-valse, en accompagnement du nouveau jeu sportif parisien, le Volo. — *P., impr. de Chaimbaud*. in-fol., 3 p., net, 1 fr. 50.

Murillo (Emilio). — Aire de pasillo, para piano. — *Bogota, A. Nieto*, 1910, in-fol, 4 p.

Murillo (Emilio). — Madrigal, pasillo, para piano. — *Bogota, A. Nieto*, 1910, 2 p.

Murillo (Emilio). — Paulina, valso lento para piano. — *Bogota, A. Nieto*, 1910, in-fol., 7 p.

Pesse (Maurice). — Deux petites pièces pour piano. No 1, Petite source enchantée, caprice. No 2, L'Amusant Départ, bluette. — *P., E. Gallet*, 2 fasc. in-fol., de 3 p., net, chaque, 1 fr.

Pesse (Maurice). — Petits Pages Louis XIII, pièce pour le piano. — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 3 p., net, 1 fr. 35.

Pesse (Maurice). — Rêve d'un soir, mélodie. No 1, piano seul, net, 1 fr. 75. No 2, Violoncelle et piano, net, 2 fr. No 3, Violon et piano, net, 2 fr. — *P., E. Gallet*, 3 fasc., in-fol.

Debussy (Claude). — Premier quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, (op. 10). (Transcription pour piano à 2 mains par Harry Loewy). — *P., A. Durand et fils*, in-fol., 31 p.

V. P.

Nouveautés Musicales

De tous temps, on a cru la musique arrivée au summum de la difficulté technique. L'avenir nous démentira peut-être encore, mais pour l'instant, il est impossible d'imaginer que nous puissons jamais nous dépasser nous-mêmes en complication et en ambiguité.

Le 1r *Quatuor* de DEBUSSY [1] vient d'être réduit fort à propos pour piano seul, par M. HARRY LOEWY : les non initiés pourront donc se donner la joie de l'étudier avant d'aller l'entendre ; ceux qui l'ont admiré déjà ne se plaindront pas de pouvoir le savourer tout à leur aise.

Mais en général la musique instrumentale se refuse à la réduction pour piano seul. M. ROGER DUCASSE a fait arranger à quatre mains sa charmante *Suite française* [1], et M. DEBUSSY, pour deux pianos les trois esquisses symphoniques intitulées : *La Mer* [1]. — (Se noie-t-on moins quand on est deux à faire naufrage ?). — M. GROVLEZ réjouira les amateurs de musique à cinq temps, par le second morceau de sa *Sonate* [1] piano et violon ; et par son finale, il rappellera aux admirateurs de Fauré tels passages de la Bonne Chanson.

M. JONGEN entreprend de nous peindre le *Soleil à Midi* et un *Clair de Lune* [1], clair de lune, je le veux bien mais reflété sans doute par quelque cours d'eau ténébreux, qui en éparpille la lueur en mille paillettes indistinctes. Le même auteur nous offre un *Trio* [1] pour piano, violon et alto, dont la vue seule est effarante.

Accordons-nous quelques instants de détente avec le *Quatuor* de M. TH. DUBOIS [2]. — Nous nous réservons d'y revenir plus longuement ; — et avec les six pièces pour piano, de M. RHENÉ BATON : en *Bretagne* [1] ; musique savoureuse aussi éloignée de la complexité inutile que de l'effet banal. Faisons un saut de deux siècles en arrière avec une *Sonate* de GEMINIANI [3] pour piano et violon, soigneusement orné et nuancée par M. *César Barison*. — (ce dernier morceau, du aux soins de M. *Schmidl*, qui nous promet de sensationnelles rééditions, puisées dans les bibliothèques d'Italie.) M. Schmidl nous envoie encore deux volumes des *Solfèges* de GARULLI, l'un pour Tenor, l'autre pour baryton. Il nous reste à nous demander à quels besoins répondent ces deux volumes. Il n'y a pas là une véritable méthode de chant puisque les difficultés vocales n'y sont abordées, ni au complet, ni graduellement ; et avant de croire, comme le dit ingénuement l'auteur dans sa préface, que ces leçons " agréablement mélodiques au goût de l'élève, soient aptes à le préparer à *tous* les genres de l'art lyrique ancien et moderne " nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il y a dans la musique vocale, pas mal de chefs-d'œuvres qui rempliraient plus avantageusement le même rôle.

V. P.

[1] Chez Durand et fils.
[2] Chez Heugel.
[3] Chez Schmidl.

Administration de Concerts A. DANDELOT

83, RUE D'AMSTERDAM. (8me Arr.)

QUATRE CONCERTS

DONNÉS A LA

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, rue d'Athènes

par le QUATUOR

Marsick-Hekking

Pierre MARSICK, Professeur au Conservatoire
André TOURRET,
Maurice VIEUX, André HEKKING

les VENDREDIS : 19 Novembre, 17 Décembre 1909, 7 et 21 Janvier 1910, à 9 heures du soir.

Au cours de la Saison 1909-1910, MM. MARSICK, TOURRET, VIEUX et HEKKING feront entendre les ***Quatuors de BEETHOVEN, SCHUMANN, SCHUBERT & BRAHMS.***

PRIX DES PLACES :

	Par séance	Abonnement aux 4 séances
FAUTEUIL DE FACE . . .	6 fr.	20 fr.
— COTÉ . . .	4 fr.	15 fr.
BALCON.	3 fr.	10 fr.
PARTERRE.	2 fr.	
ENTRÉE.	1 fr.	

S'adresser pour les Abonnements chez M. A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam

Tél. 113-25.

SOCIÉTÉ J.-S. BACH

PROGRAMME DE LA SAISON 1909-1910

(SIXIÈME ANNÉE)

Vendredi 26 Novembre

L'ORATORIO DE NOËL

(1re audition à la Société J.-S. BACH)

Vendredi 17 Décembre

MUSIQUE PROFANE :

Cantate du Printemps.
Cantate du Café, etc.

Vendredi 11 Février

DEUXIÈME PARTIE

(CREDO, SANCTUS et AGNUS)

DE LA

Messe en si mineur.

(1re audition à la Société, J.-S. BACH).

Mercredi 20 avril

1. CANTATE "Mache dich" (n. 115).
2. CANTATE "Gott soll allein" (n. 160) pour alto-solo.
3. CANTATE "Komm, du süsse Todesstunde" (n. 161)

(1 auditions).

Tous les Concerts ont lieu à 9 h., SALLE GAVEAU, 45-47, rue La Boëtie.

La veille de chaque concert, à 4 h., répétition publique.

La Société J.-S. BACH admet aux titres de **Membres donateurs** (cotisation annuelle : 300 francs) et de **Membres fondateurs** (cotisation annuelle : 100 francs) les personnes désireuses de l'aider dans l'accomplissement de son œuvre artistique. Les membres de l'une et l'autre de ces deux catégories jouissent de prérogatives particulières et ont droit à des places à leur choix d'après le tarif d'abonnement ci-contre, au prorata de leur souscription.

Pour tous renseignements, écrire à Mme Daniel-Hermann, 9bis rue Méchain

CONDITIONS D'ABONNEMENT

POUR LA SAISON 1909-1910

	Prix minimum par concert	Par abonnement pour les 4 concerts
Loges et fauteuils de parterre	**10 fr.**	**35 fr.**
Fauteuils de 1er balcon de face 1er rang	**10 fr.**	**35 fr.**
Fauteuils de 1er balcon de face 2e et 3e rangs	**8 fr.**	**25 fr.**
Fauteuils de 1er balcon de coté	**6 fr.**	**20 fr.**
Fauteuils de pourtour de 1er balcon	**5 fr.**	**15 fr.**
Fauteuils de 2e balcon de face	**5 fr.**	**15 fr.**
Fauteuils de 2e balcon de coté	**3 fr.**	**12 fr.**



AVANTAGES SPÉCIAUX RÉSERVÉS AUX ABONNÉS

1. Exception faite des loges et des fauteuils de 2 balcon de côté, les abonnés peuvent avoir à leur gré, soit *une place fixe numérotée*, soit *un carnet de 4 coupons utilisables en une ou plusieurs fois.*

2. La Société J.-S. BACH met à la disposition de tous ses abonnés sans exception, mais d'eux seulement, des carnets de quatre entrées aux répétitions publiques, au prix de 10 francs. Pour profiter de cette faveur, dont ils pourront user durant tout le cours de la saison et autant de fois qu'ils le jugeront à propos, il leur suffira d'écrire à l'Administration, 9 *bis*, rue Méchain.



Le Vernis de Crémone

Étude historique et critique

par

LUCIEN GREILSAMER

Un volume in-8° broché ***fr. 7.50***

chez l'auteur 32, rue Dupérré, (IXe) PARIS.


Cie P.L.M.
E. Loriot

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTIONS ET GROUPES

ALLEMAGNE.

Section de l'Allemagne du Nord.

Président: Dr. H. Kretzschmar, professeur d'Université.
Secrétaire: Dr. M. Friedlander, " "
Membres du comité: Dr. M. Seiffert, " "
Pr. Carl Stumpf, " "
Chevalier R. de Liliencron, conseilier d'état.

Groupe de Berlin.

Président: Dr. J. Wolt, professeur de l'Université.
Vice-Président: Dr. Carl Stumpf. " "
Secrétaires: Dr. Hermann Springer, de la Bibl. Royale.
Dr. Frédéric Zelle.
Archiviste: Max Schneider, de la Bibliothèque Royale.

Section de l'Allemagne du Sud-Ouest.

Président: Dr. Bauer, à Frankfort.
Pf. Kayser, Conservateur à la Bibl. de la Ville de Cologne.
Dr. Friedrich Ludwig, Privat-docent à l'Univ. de Strasbourg.

Groupe de Francfort.

Président: Théodore Gérold.
Secrétaire: Albert Dessof.
Trésorier: Maurice Sondheim.

Section de Bade.

Président: Dr. Ph. Wolfrum, prof. à l'Univ. de Heidelberg.

Section de Bavière.

Président: Dr. Adolphe Sandberger, pr. à l'Univ. de Munich.
Secrétaire: Professeur, Théodore Kroyer à Munich.

Section de Saxe et Thuringe.

Président: Dr. H. Riemann, prof. à l'Université de Leipzig.
Secrétaire: Pr. Arthur Prüfer " " "
Membres du comité: Pr. A. R. Buchmayer à Dresde.
Dr. Obrist, conservateur du musée Liszt à Weimar.
Pr. H. Abert à Halle.

Groupe de Dresde.

Président: Le Conseiller Ermisch; direct. de la Bibliothèque Royale de Saxe.
Secrétaire: Dr. Rudolf Wustmann.
Trésorier: Richard Bertling, Editeur.
Membres du comité: Otto Richter, directeur de la musique royale et maître de chapelle de la Kreutzkirche.
J. Kötzschke, maître de chapelle.

Groupe de Leipzig.

Président: Dr. Arthur Prüfer, professeur à l'Université.
Vice-Président: Dr. Arnold Schering.
Secrétaire: Carl Ettler.
Trésorier: R. Linnemann, éditeur de musique.

AMERIQUE.

Président: Pr. A. Stanley à Ann Arbor. (Michigan.)
Vice-Président: Dr. Damrosch à New York.
Trésorier: Pr. Waldo S. Pratt à Hartford. (Connecticut).
Secrétaire: Dr. Sonneck à Washington.

ANGLETERRE.

Président: Sir Alexander Mackenzie, directeur de l'Académie Royale de Musique à Londres.
Vice-Président: Dr. W. H. Cummings à Sydcote.
Trésorier: Breitkopf et Haertel à Londres.
Membres du comité: Sir Hubert Parry, Sir Fr. Bridge, Sir Ch. Stanford. MM. Bantock, Dent, Edgar, Hadow, Maclean, Maitland, Mrs Naught. MM. Myerscough, Niecks, Prout et Barclay Squire.

Groupe de Dublin.

Président: S. Myerscough.
Secrétaire: Révérend H. Bewerunge.

Groupe d'Edinbourg.

Président: Prof. Frédéric Niecks.
Secrétaire: Mrs. Kennedy Fraser.

Groupe de Londres.

Président: Dr. W. H. Cummings.
Secrétaire: T. Percy Baker.

AUTRICHE.

Président: Dr. Guido Adler, prof. à l'Université de Vienne.
Vice-Président: Dr. Erwin Luntz à Vienne.
Secrétaire: Dr. Robert Haas à Vienne.
Trésorier: Dr. A. Koczirz à Vienne.

BELGIQUE.

Président: Edgar Tinel, direct. du conservatoire de Bruxelles.
Vice-Président: L. Béon, directeur de la maison Erard à Bruxelles.
Secrétaire: Closson conservateur du Musée du Conservatoire de Bruxelles.
Trésorier: Hans Taubert, éditeur de musique.

DANEMARK.

Président: Pr. A. Hammerich.
Secrétaire: Dr. W. Behrend.
Trésorier: S. Lévysohn.

ESPAGNE.

Dr. Felipe Pedrell, Barcelone.

FRANCE. — Section de Paris.

Président: Ch. Malherbe, Bibliothécaire de l'Opéra.
Vice-Président: J. Ecorcheville, Dr. ès-lettres.
Secrétaire: J. G. Prod'hmme.
Trésorier: L. Laloy, Dr. ès-lettres.
Bibliothécaire: L. de La Laurencie.
Membres du comité: Pierre Aubry.
A. Boschot.

INDES.

Dr. A. M. Pathan, Musicien de S. A. le Maharajah de Baroda.

ITALIE.

La section italienne est formée par: l'*Associazione dei Musicologi Italiani.*
Président: Prof. Gasperini à Parme.

POLOGNE.

Président: H. von Opiensky à Varsovie.
Secrétaire-Trésorier: A. de Guzewsky à Varsovie.
Archiviste: M. Sursynsky à Varsovie.

SUEDE.

Président: C. Claudius à Malmoe.
Secrétaire: Tobias Norlind à Tomelilla.
Trésorier: Preben Nodermann à Malmoe.

SUISSE. — Section de Bale.

Président: H. Suter, Bâle.
Vice-Président: A. Hamm.
Secrétaire: Carl Nef.
Trésorier: Max Boller.
Membres du Comité: Dr. Bernoulli.
Pr. A. Berthollet.

ANNONCES

DE

L'ACTUALITÉ MUSICALE

Une fois —	Une page . . .	60 francs
,,	une demi page . .	35 francs
,,	un quart de page . .	20 francs
,,	un huitième de page .	15 francs
Six mois —	Une page . . .	150 francs
,,	une demi page . .	100 francs
,,	un quart de page . .	75 francs
,,	un huitième de page .	40 francs
Un an. —	Une page . . .	300 francs
,,	une demi page . .	150 francs
,,	un quart de page . .	90 francs
,,	un huitième de page . .	50 francs

Petites annonces :	la ligne de 30 lettres	5 francs
,,	la ligne de 50 lettres	10 francs

Dépositaires du S. I. M. à Paris

AFFOLTER, 50, rue de Laborde.
ARNAUD, 26, Avenue de l'Opéra.
BADUEL, 52, rue des Ecoles.
BLANCHARD 4, Boulevard St. André.
BOULINIER, 19, Boulevard St. Michel.
BRIQUET, 34, Boulevard Haussmann.
BRISSET, 15, Boulevard Malesherbes.
COMMAILLO, 1, rue Auber.
COUARD, 17, Boulevard de la Madeleine.
DENOIX, 67, rue Caumartin.
DEMETS, 2, rue de Louvois.
DURAND, 4, Place de la Madeleine.
ESCHIG MAX, 13, rue Laffitte.
FEUILLATRE, 8, Boulevard de Denain.
FISCHBACHER, 33, rue de Seine.
FLAMMARION, Odéon
— 14, rue Auber.
— 3, Boulevard St. Martin.
— 10, Boulevard des Italiens.
— 36bis, Avenue de l'Opéra.
FLOURY, 1, Boulevard des Capucines.
GAMBIER, 7, rue Danton.
GATEAU, 8, rue de Castiglione.
GAVEAU, 45, rue de La Boëtie.
GRUSS & Cie, 116, Boulevard Haussmann.
HEYMANN, 1, rue Laffitte.
HIBRUIT, 135, Boulevard St. Michel.
LAROUSSE, 58, rue des Ecoles.
LEMERCIER, 1, Galerie Véro-Dodat
— 5, Place Victor Hugo.
LEMERRE, 23, Passage Choiseul.
LE SOUDIER, 174, Boulevard St. Germain.
LIBRAIRIE DES ANNALES, 9, rue Bonaparte.
MARTIN, 3, Faubourg St. Honoré.
MATHOT A.-Z., 11, rue Bergère.
MÉA, 1bis, rue du Havre.
MELET, 45, Galerie Vivienne.
ORPHÉE A., 114, Boulevard St. Germain.
PAUL E., 100, Faubourg St. Honoré.
PERRET, 14, rue Chauveau Lagarde.
PICARD, 126, rue du Faubourg St. Honoré.
REY, 8, Boulevard des Italiens.
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.
ROUART, 18, Boulevard de Strasbourg.
SAUVAITRE, 72, Boulevard Haussmann.
SEVIN, 45, rue Boissy d'Anglas.
SEVIN ET SARRAT, 25, rue de La Boëtie.
STOCK, 155, rue St. Honoré.
TARIDE, 18, Boulevard St. Denis.
TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.
WEIL, 60, rue Caumartin.

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
ANCIEN MERCURE MUSICAL

En raison des nombreuses améliorations apportées à la Revue, le prix des abonnements d'un an sera désormais de **15** *francs, pour la France comme pour l'Etranger; celui du numéro, de* **1** *fr.* **50.**

Les conditions des abonnements en cours ne sont pas modifiées.

DÉPOSITAIRES DU "S. I. M."

PARIS.

Alleton L., 13, rue Racine.
E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant,
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Baron, 51, rue Saint-Placide.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
L. Gruss et Cie, 116, bd. Haussmann.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
E. Meudt, 55, rue de Vaugirard.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg, et 78, rue d'Anjou.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque, 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arenciria, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
Sauvaistre, 72, boulevard Haussmann.
Chartier, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont Ferrand : Soulacroup-Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 19, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, allées de Meilhan.
Montpellier: Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy: Dupont-Metzner, 7, r. Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix: Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

Les directeurs, MM. Laloy et Ecorcheville, reçoivent les mercredis, de 4 heures à 6 heures.

Administration de Concert A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam.

Salle des Agriculteurs de France, 8, rue d'Athènes

PREMIER CONCERT

Mardi 23 Novembre, à 9 heures du soir

Sonate pour violon et basse.	VERACINI
Lasciar damarti.	GASPARINI
Se tu m'ami	PERGOLESE
La Molinara	PAESIELLO
Sonate, pour violon et basse	VIVALDI
Son tutto duolo	A. SCARLATTI
Lamonto	MONTEVERDE
Tre giorni son	PERGOLESE
Sonate, pour violon et basse	NARDINI

DEUXIÈME CONCERT

Mardi 30 Novembre, à 9 heures du soir

Sonate pour violon et basse	LOCATELLI
Aria	J. PERI
Aria d'Orfeo	MONTEVERDE
Sonate pour violon et basse	TESSARINI
Arietta	CALDARA
Aria	G. GIORDANI
Caro mio ben	G. GIORDANI
Sonate pour violon et basse	PORPORA

SIX CONCERTS ITALIENS

par la LIBERA ESTETICA de Florence

sous la Direction artistique de son fondateur PAOLO LITTA

avec le concours de Madame

IDA ISORI

Cantatrice Florentine

ET DE

E. WITTWER

Violoniste

TROISIÈME CONCERT

Mardi 14 Décembre, à 9 heures du soir

Sonate pour violon et basse	CORELLI
Amarilli	CASSINI
Non posso	L. DE LUCCA
Piangete	CARISSIMI
Sonate pour violon et basse	MASCITI
Che fiero costume	LEGRENZI
Lungi, lungi	FASOLO
Sonate pour violon et basse	TARTINI

QUATRIÈME CONCERT

Mardi 21 Décembre, à 9 heures du soir

Sonate pour violon et basse	BARBELLA
Cangia...	FASOLO
Un certo	VIVALDI
Vergin, tutta amor.	DURANTE
Sonate pour violon et basse	DELL'ABACO
Sento nell'core	A. SCARLATTI
Un notte	PICCINNI
Sonate pour violon et basse	PORPORA

Nous appelons spécialement l'attention sur la personalité artistique de MADAME ISORI. La belle méthode italienne de cette éminente cantatrice lui a valu les éloges des premiers compositeurs de l'époque.

CINQUIÈME CONCERT

Mardi 11 Janvier, à 9 heures du soir

Sonate pour violon et basse	MOSSI
Caro lascio	GASPARINI
Il mio bel foco	MARCELLO
Cassate	A. SCARLATTI
Sonate pour violon et basse	TARTINI
Se tu	SCARLATTI
Se il ciel	PICCINNI
Sonate pour violon et basse	NARDINI

SIXIÈME CONCERT

Mardi 18 Janvier, à 9 heures du soir

Sonate pour violon et basse	GEMINIANI
Misero	MARCELLO
Togliete	A. SCARLATTI
Consolati	D. SCARLATTI
Sonate pour violon et basse	CORELLI
Bel nume	CIMAROSA
Il mio ben	PAESIELLO
Sonate pour violon et basse	PORPORA

